REPERTORIUM
FÜR
KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

KARL KOETSCHAU

BAND XLIV

MIT 62 ABBILDUNGEN IM TEXT



BERLIN UND LEIPZIG 1924

WALTER DE GRUYTER & Co.

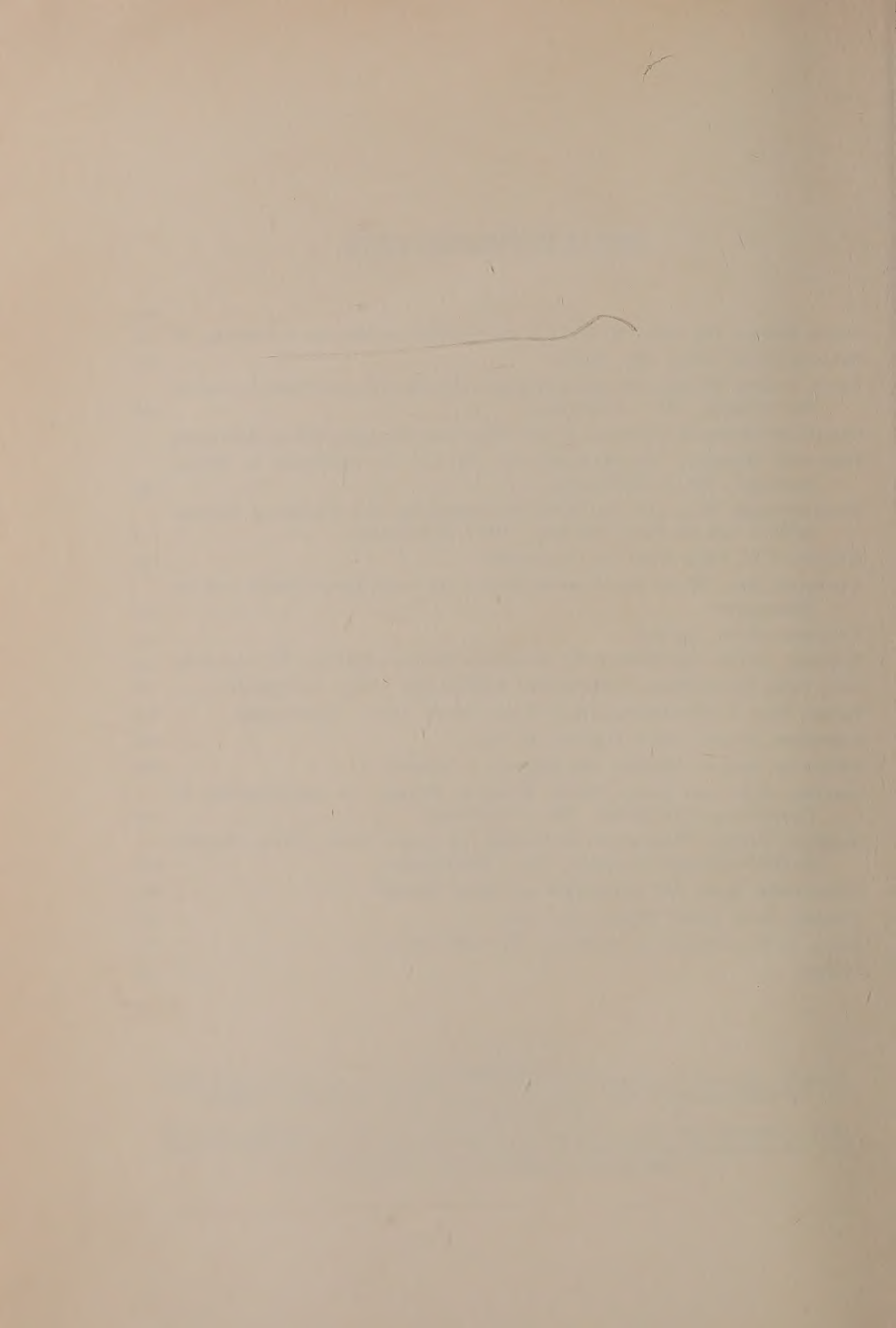
VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG — J. GUTTENTAG, VERLAGSBUCHHANDLUNG — GEORG REIMER — KARL J. TRÜBNER — VEIT & COMP.

PHOTOMECHANISCHER NACHDRUCK 1968

Archiv-Nr. 38 48 680

Printed in the Netherlands

INHALTSVERZEICHNIS



ZWEI KÖLNER HANDSCHRIFTEN ALS GRUNDLAGE EINER OTTONISCHEN KÖLNER MALERSCHULE.

VON

H. EHL.

Die Erforschung der ottonischen Buchmalerei verdankt Wilhelm Voege's Buch »Eine deutsche Malerschule um das Jahr Tausend« ihre erste Anregung. Bei der Wichtigkeit seiner Untersuchungen war es zunächst wenig belangreich, daß Voege die große Liuthar-Schule in Köln zu lokalisieren versuchte, verlockt durch die Abbildung des alten Kölner Domes in dem Kodex 12 der Dom-Bibliothek in Köln. Haseloff und Swarzenski haben bekanntlich die Reichenau als Ursprungsort der blühenden Hauptschule der Malerei des 10. und 11. Jahrhunderts festgestellt. Tatsächlich gab es aber auch am Niederrhein und zwar fraglos in Köln eine sehr bedeutende künstlerische Tätigkeit, die ihre Anregung teils aus dem deutschen Südwesten, von Reichenau und Echternach her empfing, in der Hauptsache aber eine Wiederbelebung der nordfranzösischen Karolinger Tradition bedeutet.

Der Ausgangspunkt dieser kölnischen Buchmalerei muß das Lektionar des Erzbischofs Everger (981/99) sein, weil es historisch wie liturgisch durch seine Beziehungen zu Köln und dem genannten Kirchenfürsten eine völlig eindeutige örtliche und zeitliche Festlegung erlaubt. Stilistisch und technisch schließen sich an dieses Buch eine ganze Reihe weiterer Miniaturen an, die es ermöglichen, eine fortlaufende Entwicklung von fast 150 Jahren Schritt für Schritt zu verfolgen.

Lektionar des Erzbischofs Evergerus.

Köln, Dombibliothek Fol. 143. Im neuen Einband 29 × 20 m 158 Blatt.

Fol. 2 Eintrag: Liber Sancti Petri ecclesiae maioris Coloniensis, quem Evergerus archiepiscopus dedit, continens epistolas Pauli quantum ad missas per annum.

Jaffe, Katalog Nr. 143, Lamprecht, Initialornamentik Tafel 21 Voege, »Eine deutsche Malerschule« S. 171. Haseloff in L'Historie de l'art par Michel. Abbildung zu Rohault de Fleury, La messe, VI. Tafel D XXV.

Fol. 3 b und 4. Doppelblatt mit Widmungsbild 18,5 × 13,1 cm bezw. 19,4 × 14,2 cm. Im rankengefaßten Rahmen liegt auf dem linken Blatt der Erzbischof in voller priesterlicher Kleidung ausgestreckt auf dem Boden. Er ist bartlos, trägt schwarzes, etwas krauses Haupthaar, hat eine niedrige Stirn und rosa fleischfarbenes Gesichtsinkarnat, große schwarz punktierte Augen mit braun gezogenen Doppelbrauen. Die Nase ist kräftig und lang, braunrot konturiert, der Mund geschwungen

und etwas dick. Er wird durch zwei Mennigpunkte mit braunroter Verbindungslinie gebildet. Der Kopf ist lang und schmal, dabei etwas fleischig, wie auch die schweren Hände. Ihre Finger sind lang und durch Mennigkonturen geschieden. Die Kasel ist purpurn und hat goldene menniggesäumte Ränder. Das Kreuz ist in etwas oxydiertem Silber ausgeführt. Es ist mit kleineren pallienähnlichen Kreuzchen besetzt. Die Alba ist gelblichweiß, am Ärmel stärkeblau, die Schuhe sind in Gold ausgeführt.

Die untere, von der Figur diagonal durchschnittene Blatthälfte ist in Streifengründen durchgeführt. Der Boden ist dunkelgrün, und es sitzen helle Zweige darin und goldrote Punktornamente, sodann übergehend in ein schmutziges Graugrün, das sich nach oben mit hellem Seegrün mischt.

Fol. 4 nehmen die beiden Kirchenfürsten Petrus und Paulus durch griechische, übrigens verständnislose — Πέθιρος statt Πέτρος Inschriften gekennzeichnet, auf massiven Sitzen tronend, die demütige Huldigung des Bischofs entgegen. Die Tronsitze sind grün, darauf konzentrische blaue Rechtecke. Petrus streckt zum Bischof die Rechte hinab, Paulus erhebt sie segnend. Mit der Linken stützen beide das Buch mit dem Schenkel auf. Die nackten Füße stehen eng beieinander, wogegen die Knie auseinandergenommen sind. Petrus hat den aus der Antike übernommenen schweren Rundkopf, Paulus das byzantinische, spitzbärtige Gesicht, Petri's Haar ist weißbläulich, Paulus schwarz mit braunrot untermischt. Die Kleidung besteht gleichmäßig aus blauem mit viel weiß gehöhten Untergewand und rötlichem, ebenfalls weiß gelichtetem Schultertuche, das unter dem rechten Arm um die Hälfte geschlagen ist. Die Kleidung ist durch große goldene Streupunkte ornamentiert und hat braunviolette Konturen. Die Beinrichtung ist durch Goldstreifen verfolgt. Auch dieses Blatt ist in Streifen aufgeteilt. Dunkles, bläuliches Grün, darin Zweige mit Gold und rot getupften Blättern, die wie in Wasser stehend erscheinen. Dann ein schmutziggrüner Streifen und oben ein rosa gestimmtes Purpur und hellgrün, der obere Abschluß enthält auf lichtem Blau die goldene Inschrift auf mit Goldleisten gefaßtem Rahmen:

Presul Evergerus cuius sum nomine scriptus. Hos vocat esse suos devotamente. patronus.

Fol. 5 b Initial L. Lectio epistolae beati Pauli apostoli ad Romanos.

Fol. 6 b Initial P. Paulus servus Christi Jesus.

Fol. 7 b Beginn des Briefes in Goldschrift, von silbernen Rahmen umschlossen auf Pergament.

Fol. 8 Initial M.

Fol. 73 b Initial E.

Fol. 88 Initial D.

Fol. 144 Initial mit 2 nackten männlichen Figürchen, die Blätter ausbiegen.

Der Kodex kann wegen seiner unzweifelhaften Beziehung zum Erzbischof Everger unbedenklich zum Ausgangspunkt für die Aufstellung der Schule gemacht werden. Er bietet zudem die Hauptzüge des Stiles und der Technik in so reiner Voll-

kommenheit, daß der Gegensatz zu allen anderen Schulen des endenden 10. Jahrhunderts ohne weiteres in die Augen fällt. Zudem gestattet die nicht sehr lange Regierungszeit eine ziemlich genaue Datierung. Aus den verschiedenen Inschriften ist zwar ein engerer Zusammenhang mit einem bestimmteren Ereignis nicht festzustellen. Als rundes Jahr der Entstehung aber mag 990 angenommen werden. Bevor nun eine eingehende kunsthistorische Würdigung des Lektionars gegeben wird, soll erst das zweite grundlegende Werk der Schule besprochen werden. Es ist ein Sakramentar der Pariser Nationalbibliothek, das unzweifelhaft aus der Kirche St. Gereon stammt und zwar sehr wahrscheinlich erst in napoleonischer Zeit nach dort überführt wurde.

Sakramentar aus St. Gereon.

Paris, Nationalbibliothek lat. 817 Größe 27 × 20 cm, Blattzahl 190. Swarzenski, Regensburger Malerei S. 3.

Lamprecht, Initialornamentik und rheinische Handschriften.

Der Kodex ist in altem Samteinband eingebunden und trägt auf der Vorderseite ein byzantinisches Elfenbeinrelief der Madonna mit dem Kinde, das eine lange Schriftrolle hält und den Segensgestus vollzieht.

Die ersten Seiten (Fol. 1—3) gehören nicht zum Sakramentar, sondern sind aus einer mathematischen Schrift oder einem dem Kasseler Boetius oder Bamberger Apulejus verwandtem Werke eingeheftet.

Fol. 4 beginnt der Kalender mit dem Feste der Beschneidung. Jedem Monat ist ein zusammenfassender Vers vorgesetzt, der gewissermaßen das später übliche Monatsbild ersetzt. Darin liegt eine bemerkenswerte Reminiszenz an den antiken Brauch, der erst sehr viel später wieder allgemein üblich wird. Verse und Feste des Kalenders geben ein getreues Spiegelbild der Kölner Liturgie. So ermöglicht der Heiligenkalender die genaue Bestimmung der Herkunft des Sakramentars. Zunächst handelt es sich um eine Reihe speziell Kölner Stadtheiliger. Die drei Genossen Gereon, Victor und Kassius, dann Florentius und die ganze maurische Legion. Köln, Bonn und Xanten waren bekanntlich die Richtstätten dieser Legion. Kunibert, Albanis, Severin, die beiden Ewalde, deren Gebeine heute in St. Kunibert ruhen, Ursula und die 11000 Jungfrauen, endlich St. Pantaleon sind ausgesprochen Kölner Stadtheilige. Daß aber das Sakramentar von vornherein für den Gebrauch von St. Gereon angefertigt wurde, geht unzweideutig aus der Anführung des Tages, der Vigil, und Oktav dieses Heiligen hervor. Dazu tritt noch die Erwähnung der Kirchenweihe am Tage des St. Pantaleon. Sie ist durch die Schrift hervorgehoben, während die Weihe des Domes nur schlicht erwähnt wird.

Daneben treten nun aber eine Reihe anderer Heiligennamen auf, die über das Liturgische hinaus für die zeitliche und kunsthistorische Bestimmung des Sakramentars zu interessieren vermögen. Zunächst ist der Trier Sprengel mit St. Maximin

vertreten und führt mit Willibrord mitten in den südwestlichen Kunstkreis hinein nach Echternach. Es möchte die Nennung beider Namen in einem zweifellos kölnischen Werke nicht nur auf die große Geltung seiner Träger am ganzen Rhein, ja in ganz Deutschland zurückzuführen sein. Endlich können die Namensnennungen von Arnulf und Eufemia auch wichtige chronologische Aufschlüsse geben. Beides sind ausgesprochen karolingeische Lieblingsheilige, die in den Liturgien des 11. Jahrhunderts fast gänzlich verschwinden und daher auch für das Sakramentar eine Entstehung zum Ende des 10. Jahrhunderts wahrscheinlich machen.

Andere Namen haben nur liturgische Bedeutung. Victor führte bereits an den Niederrhein, nach Xanten, Walburga nach Westfalen. Vitus ist der Gladbacher Patron, dessen Kloster von Everger dem Kölner Bistum zurückgewonnen wurde. Lambert und Lubenz — ein äußerst selten vorkommender Heiliger — sind ausgesprochen westfälisch. Es ist nicht unwichtig zu wissen, daß die kölnischen Kanonikatstifte und so auch St. Gereon vornehmlich von westfälischen Adelssöhnen besetzt wurden, da die Stadt ja Hauptstadt des alten Herzogtums Westfalen war. Diese Namen weisen also indirekt aber sehr deutlich wieder auf St. Gereon als Bestimmungskanonikat des Sakramentars hin. Vielleicht war sein Stifter ein gewisser Lubenz, wodurch dieser seltsame, der Werdener Gegend geläufige Namen, mit in den Kalender übernommen wurde.

Einmal ergeben also die Indizien des Heiligenkalenders den unzweifelhaften Beweis für die Entstehung des Werkes in Köln und zwar für eine der prominintesten Kölner Kirchen. Darüber hinaus aber illustrieren sie liturgisch das Bild der künstlerischen Zusammenhänge der Kölner Schule sowohl mit dem Südwesten, als auch mit Nordfrankreich.

Auf den Kalender folgen zwei ursprünglich freie, nachträglich mit Stellen aus Lukas und Johannes in Kursive ausgefüllte Seiten. Die zum Singen bestimmten Texte sind mit Neumen versehen.

Das Sakramentar enthält den ganzen canon missae, die Sekreten und Praefationen, die Orationen und einzel geordnet den Komes.

Die Anordnung der Bilder entspricht dem Kirchenjahre mit seinen drei großen Festkreisen. Weihnachten mit der Geburt und der vorangehenden Verkündigung, Ostern mit der Kreuzigung und den drei Frauen am Grabe, die im 11. Jahrhundert stets statt der Auferstehung gegeben sind; dazu tritt als Ersatz der in dieser Zeit gemiedenen Passionen Christi der Auftakt seiner Leidensgeschichte, Pilatus, wie er die Gefangennahme anordnet. Pfingsten ist endlich dargestellt durch die Herabkunft des heiligen Geistes und die Völkerversammlung. Zum Tage der Himmelfahrt Christi ist auch dieses Ereignis bildlich wiedergegeben.

Zu diesen Historien, auf deren ikonographischen Würdigung später eingegangen werden soll, treten als Vervollständigung der für Sakramentare üblichen Ausstattung die Maiestas Domini und das Autorenbild des heiligen Gregor. In den

großen Initialen ist eine von der gewöhnlichen Anordnung verschiedene Auswahl getroffen. Das Vere Dignum ist zwar ausgeführt, dagegen fehlt der große Initial beim Te igitur. Statt seiner ist der Anfangstext auf Purpur ausgeführt. Sein Fehlen hängt vielleicht damit zusammen, daß eine ausführliche Kreuzigungsdarstellung gegeben ist, die in den karolingischen und frankosächsischen Vorlagen gern mit dem T. Initial verbunden wurde. An seine Stelle tritt des Dominus qui hodierna wie beim Pfingstkreis.

Übersicht über den Inhalt und die Einrichtung des Sakramentars:

Fol. 1—3 Vorheftungen,
Fol. 4—9 b Heiligenkalender,
Fol. 10 u. 11 a nachgetragene Blätter,
Fol. 11 b Ziertitel,
Fol. 12 Verkündigung,
Fol. 12 b Ziertitel,
Fol. 13 Geburt, Beginn des neuen canon missae,
Fol. 14 b Vere Dignum mit ligiertem Initial,
Fol. 15 a Maiestatem tuam laudant angeli,
Fol. 15 b Maiestas Domini,
Fol. 16 a Te igitur,
Fol. 16 b—20 a Pater noster auf Zierblättern,
Fol. 20 b Titelblatt zu Gregor,
Es folgen bis Fol. 58 die Sakramente,
Fol. 58 b Titelblatt,
Fol. 59 Kreuzigung,
Fol. 60 a Grab dazu,
Fol. 60 b Dominus qui hodierna die Folgen der Präfationen,
Fol. 76 b und 77 Pfingsten,
Fol. 77 b Initial,
Fol. 78 bis 79 a Zierblätter,
Fol. 146 b Orationes Cotidanae,
Fol. 152 Orationes mututinales seu vespertinales,
Fol. 158 Texte für besondere Messen,
Fol. 176 b Allukutionen.

Evergerlektionar und Gereonssakramentar gehören stilistisch so eng zusammen, daß eine gemeinsame kritische Würdigung beider erlaubt ist. Eine Untersuchung ihrer Technik und ihres Stiles in Verbindung mit ikonographischen Vergleichungen des Bilderkreises wird die feste Grundlage der kölnischen Schule schaffen und zugleich die Stellung zur zeitgenössischen außerkölnischen Kunst klären.

Für jeden Kodex ist natürlich ein eigener Meister anzunehmen, da die künstlerische Verwandtschaft lediglich auf den Charakter gemeinsamer Schulung beruht und nicht soweit geht, eine gleiche Hand annehmen lassen zu dürfen. Trotzdem aber

lassen sich zwei Gruppen von Bildern unterscheiden, die in ihrer farbigen Haltung verschieden sind. Zu der ersten gehört das ganze Lektionar und vom Sakramentar die vier Szenen der Verkündigung, Geburt, Majestas und Kreuzigung. Zur zweiten rechnen die übrigen Szenen des Sakramentars: Gregor, Pilatus, Grab, Pfingsten, Himmelfahrt. Es könnte auffallen, daß die ersten vier Bilder auf den ersten Bogen des Buches von den späteren auf für sich zusammengefügten Bogen befindlichen etwas abweichen, zumal auch die ersteren im Ikonographischen eine spezifisch Kölner Eigenbildung zeigen, die sich später entsprechend im Hitdakodex wiederfindet. Dagegen schließen sich die letzten Szenen ikonographisch getreu dem südwestlichen Bilderkreise an bis auf die byzantinisierende Völkerversammlung des Pfingstfestes. Die Annahme zweier Hände wird aber durch den übereinstimmenden Stil und das gelegentliche Eindringen der einen farbigen Art in die andere ausgeschlossen. So stimmen etwa die Architekturen stets in ihrem hellgrauen rötlichen Rosa und Blau überein, und vor allem hat der Purpur stets die gleiche Tönung. Endlich befindet sich das bezeichnendste Blatt des zweiten Stiles, der Gregor, ganz im Zusammenhange der ersten Gruppe auf Fol. 21, während die dem ersten Stile nahestehende Kreuzigung erst Fol. 59 in der Folge der Blätter zweiten Stiles erscheinen.

Der Unterschied der beiden Gruppen liegt ausschließlich in der farbigen Haltung der Blätter. Die erste zeichnet sich durch einen auffallend dunklen, beinahe düsterprächtigen Ton aus. Diese ist es, die am entschiedensten den ganz eigenartigen Charakter der Kölner Buchmalerei vertritt. Schon der Versuch einer farbigen Beschreibung muß hier an der ganz ungewöhnlichen malerischen Ausführung scheitern. In konsequentester Deckmalerei sind die Farben zu völlig unfaßbaren Mischtönen verschmolzen und mit breitem, fetten Pinsel flüssig übertragen. Eine eigentliche Vorzeichnung scheint bei diesem Verfahren überflüssig zu sein. Ist sie gegeben, so verschwindet sie doch völlig unter der braunen Untermalung auf die die Einzelfarben, wenn sie nicht schon auf der Palette vermischt und ihres Lokaltones benommen sind, in einer wahrhaft malerisch verfahrenden Modellierung ineinander vertrieben werden. Es scheint dabei ein völlig öligharziges Bindemittel wie in der von Byzanz technisch beeinflußten Regensburger Malerei verwandt zu sein. Darauf beruht auch größtenteils der schmierige und auch schmutzige Gesamtton, der in der Tat von einer braunen Tonigkeit im Sinne einer rein malerischen Technik real-impressionistischen Charakters sprechen lassen kann. Gleichzeitig erhalten die Bilder aber dadurch ein ziemlich unerfreuliches Aussehen, worauf die frühere Anschauung von sich äußernden Verfall des künstlerischen Können zurückzuführen ist.

Will man das Einzelne fassen, so stellt sich dem hindernd entgegen die Grenzenlosigkeit der Farben. Sie beherrscht zumal die Bildgründe. Einzelne Streifen sind zwar erkennbar. Man kann im Evergerlektionar etwa ein dunkles Grün, ein schmutziges Graugrün und helles Seegrün unterscheiden, und ebenso lassen sich in der Völkerversammlung des Sakramentars wohl Einzeltöne bezeichnen. Sie fließen aber ohne

Grenzen gleitend und sich ineinander mischend über und lassen nur den Gesamteindruck einer dunklen Folie übrig. Diese Gründe werden aber auch verdoppelt. So stehen Johannes und Maria vor hellerem Purpur als das Kreuz und die Grenzen gehen hier wieder wie bei dem Band der Verkündigung völlig unbestimmt ineinander über. Purpurgrüne sind zwar im allgemeinen gleichfarbig heller oder dunkler in braun gehalten, aber es treten auch in ihnen wenigstens verschiedene Stärkegrade auf demselben Blatt auf und außerdem werden sie durch milchiges Weiß und Ornament belebt. Gerade Weiß wird in den verschiedensten Tönen angewendet. Von ganz reinem Deckweiß wandelt es sich zu gelb ab, wie braun zu rot oder rosa, gelbliches Rosa zu lila und violett. Schattentöne werden stets in einem tieferen Oktavtone des Haupttones gegeben. Also bei Gelb ein bräunliches Rot, bei hellem Himmelblau tieferes Waschblau, bei Rosa grau, häufiger ist aber der umgekehrte Fall der Farbenauflichtung von Braun zu Gelb, von Blau zu Weiß, der sehr beliebt ist, von Dunkelgrün zu Seegrün zu beachten. Lokalfarben werden ausdrücklich vermieden. Nur Kaminrot und grün erscheinen im Sakramentar. Ebenso wird mit den Metallfarben außer in den Initialen sehr spärlich umgegangen. Doch finden sie sich hier noch reicher verwendet als jemals später. Dabei haben alle Farben, auch die in Metall ausgeführten eine etwas fetthaltige Epidermis, die den Bildern einen politurartigen Glanz verleiht, zumal in den tieferen Tönen des Braun und Grau, Blau dagegen und helles Grün erscheinen kreidig, wie etwa die beiden Kirchenfürsten des Evergerlektionars und manchmal sogar etwas rauh, beinahe pastos im Auftrag. In den ganz fetten und tiefen Grundtönen tritt zudem eine energische Art der Schattenwirkung durch breite, ganz schwarze, mit Tusche aufgesetzte Strichlagen ein. So etwa im Gewande der Maria und der Verkündigung. Diese getuschten »Schwarzlotstriche« werden bei dunklen Farben nicht nur als eine höchst ausdrucksvolle Art der Schattierung, sondern auch als Kontur gebraucht. Stets aber bleibt dabei der Sinn und die Absicht einer sich abhebenden Dunkelwirkung bestehen. Auch für diesen Kontur gilt was Voege als Formel für den Reichenau fand: Er umzieht nicht die Formen, aber er scheidet auch eigentlich nicht. Selbst in der liegenden Geburtsmaria geht er als begrenzter Kontur sofort in die Schattenwirkung und Faltenbildung des Gewandes über.

Der Kontur selber ist eben für diese Kunst kein lineares und zeichnerisches Element mehr, sondern ganz malerisch ausgebeutet. Der Künstler malt mit dem Kontur, der aus der Feder fließen sollte, aber tatsächlich wohl vielfach mit dem Pinsel hergestellt ist. Der Ursprung dazu dürfte in der nordfranzösischen Malerei und ihrer impressionistischen Technik zu suchen sein. Deutliche Beziehungen zu ihr werden sich vollends in den großen Evangeliaren aufzeigen lassen.

Von solchen Teilbeobachtungen mag hier noch die Haarbehandlung skizziert sein. Es lassen sich 3 Arten unterscheiden: Die erste für hervorragende männliche Personen bestimmt. Braun rot und ganz malerisch aufgetragen, nur wenig durch schwarze Striche gegliedert. Diese Art erinnert die im Südwesten gebräuchliche

kastanienbraune Farbe mit zeichnerisch gegebenen Einzelsträhnen. In diesem Falle ist im Sakramentar das Haupthaar häufig gelockt, so stets bei Christus, bei dem es auf die Schulter herabfällt. Im Gegensatz dazu erscheint die zweite Art, die den greisenhaften Personen, also Petrus, Gregor und Josef vorbehalten ist. Eisgraublau ist die Farbe und die Masse des Haares wird in wohlgepflegte Einzelbüsche aufgelöst. Endlich tragen Pilatus und die Häscher karminrotes Haar, da genau, wie es Voege für die Liuthargruppe feststellte, den sozial niedrig stehenden und im übertragenden Sinne auch den niedrig gesinnten Mann kennzeichnen soll.

Eine besondere Beachtung verdient die Behandlung des Inkarnates. In ihm zeigt sich vor allem die malerische Art der Modellierung und in ihm sind auch am frühesten Spuren eines fremden Einflusses zu beobachten. Genauere Vergleichung wird auch in seiner Ausführung wieder zwei etwas unterschiedliche Methoden erkennen lassen. Einmal handelt es sich um ganz glatt vertriebene Fleischteile. Das bezeichnendste Beispiel dafür ist das Gesicht des Erzbischofs Everger. Es ist mit glatt streichendem Pinsel gemalt in einem bräunlichen Rot, das zu weißlichem Rosa neigt, die andere Art zeigen Petrus und Paulus im Everger. Auch hier ein bräunliches Rot. aber körniger, garnicht glatt und beinahe pastos mit viel Weiß zumal im Petrus gehöht, Mehr in dieser Art, die etwas Robustes und Zugreifendes hat, ist auch der Christus der Majestas im Sakramentar ausgeführt. Diese Technik entspricht der echten kölnischen Atelierübung. Jene des Everger dagegen scheint auf Überlieferung einer anderen Schulung zu beruhen und es soll gleich hier auf die südwestliche Kunst dafür hingewiesen sein.

Schon Aldenhoven fühlte sich im Inkarnat des Everger an die »Gewohnheiten, die damals in der Echternacher Malerei geübt wurden« erinnert. Man braucht nur ein südwestliches Werk daraufhin zu prüfen und wird Ähnlichkeiten mühelos feststellen können. Es mag hier nur an den Christus des Darmstädter Missales 1946 erinnert werden, weil er noch in anderem Zusammenhang für ein Kölner Werk herangezogen werden soll. Es lassen sich aber in den beiden für die Kölner Malschule grundlegenden Handschriften noch zwei besonders interessante Beispiele anführen, die zugleich auch einen schlagenden Beweis für den Schulzusammenhang beider Werke bieten. Es sind das jene beiden nackten Männer im Initial des ersten Everger und der Oberkörper des Kruzifix im Sakramentar. Zugleich bemerkt man die gleiche ziemlich stark rötliche Untermalung. Dann aber machen sich hier bereits deutlich jene merkwürdigen »im flachen Bogen sich hinziehenden parallelen Linien« bemerkbar, die von Voege als ein Charakteristikum der reichenauischen Technik angeführt werden. Sie finden sich in Köln dementsprechend wieder an einer Reihe späterer, ganz südwestlich beeinflußten Handschriften. Am Thorax Christi und den beiden angeführten Genrefiguren sind sie reichlich verwendet und kehren in ähnlicher, aber weniger energischen Weise auch in anderen Köpfen wie beim Gregor und einzelnen Vertretern der Völkerversammlung wieder.

Die Anzeichen eines Zusammenhanges der beiden schulbegründeten Kölner Handschriften mit der südwestdeutschen Malerei mehren sich und werden deutlicher in der 2. Gruppe, die durch die letzten 6 Bilder des Sakramentars vertreten ist. Es soll auch hier einstweilen nur die rein technischen, die auf handlicher Übung beruhenden Kriterien betrachtet werden. Bereits im Everger legt sich über den dunklen, schmierig-schmutzigen Gesamtton wie ein farbiger Flor, ein etwas körniger, etwas silbrig grauer Firnis mit einem zarten rosigen Ton. Vollends in diesen letzten Bildern des Sakramentars tritt nun an die Stelle des düster-prächtigen, auf dem Verwaschen der Einzelfarben beruhenden Gesamttons der ersten Gruppe eine hellere, freundlichere Farbenauffassung. Es macht sich entgegen dem Auftragen mit dem satten und breitflüssigem Pinsel ein fast lasierendes Arbeiten mit einem trockenen und spitzigen Pinsel bemerkbar. Der Ton wird zartblaß und jene politurartige Glätte der Farbenepidermus wandelt sich in eine körnig-kreidige, aber leicht aufgetragene Oberfläche. »Alle Farben sind ein wenig kalkig und stumpf, als wenn sie glänzendere zu ersetzen hätten«, bemerkt auch Aldenhoven. Am deutlichsten ist dieser modifizierte technische Charakter im Bilde des heiligen Gregor erkennbar. Seine farbige Anlage in grauem Blau ist ganz auf jenes Stumpfe und Kalkige hin gearbeitet, und zumal in seinem Inkarnat wieder tritt der Gegensatz hervor den natürlichen Grundton gibt ein graugelbliches Weiß ab, auf das die Schatten um die Wangenknochen und Augenbrauen bräunlich aufgetragen sind. Ebensolche dünnen Konturen begleiten auch seitlich die Nasen, während der Rücken hellweise gelichtet ist. Das Braunrot wird dann über das Gesicht hin zart verrieben. In derselben Weise sind alle anderen Teile wie Hände, Arme und Füße behandelt. Die einzelnen Glieder werden durch dünne braune oder schwarze Konturen geschieden und durch weiße Höhungspunktierung gelichtet und gegliedert. Genau dieselbe Technik wird in den verwandten Blättern, zumal der Apostelversammlung und Himmelfahrt angewendet.

Wenn bisher mehr im allgemeinen die Rede war vom Einfluß der südwestlichen Malerei, so laßt sich die Sphäre nunmehr näher bestimmen, aus dem er eindringt. Es ist nicht die eigentliche Reichenauer Malkunst und ebenso wenig die strenge Echternacher Kunst, die beide vielmehr erst später unmittelbare Geltung für die Kölner Entwicklung erhalten. Das Gregorbild des Sakramentars führt vielmehr ganz nahe an jene künstlerisch hoch bedeutsame Gruppe heran, deren Hauptwerke das Registrum Gregori in Trier und Chantilly, sowie das Evangeliar von Luxeuil in Paris sind. Die Lokalisierung dieser Handschriften ist bisher noch nicht einwandfrei geglückt. Haseloff, der die Zusammengehörigkeit der Gruppe erkannte, sieht in ihnen Trier-Erzeugnisse und bezeichnet sie als die Vorgängerin der später nach Echternach verlegten Werkstatt. Es kann nur die Aufgabe einer speziellen Untersuchung dieser Schule sein, endgültig festzustellen, wo hier der provinzielle Stil beginnt und welches die Genesis dieser Kunst ist. Dagegen möchte die Ansicht Mertons, das Registrum sei einfach reichenauisch, das Problem zwar vereinfachen, aber nicht lösen. Ob die

betreffenden Handschriften in Trier, Echternach, oder wie Beissel vermutet, in Gorze entstanden sind, ist letzten Endes für die Kölner Buchmalerei gleichgültig. Wichtiger ist schon, ob sie im Bereiche der Trierer oder Metzer Kirche oder in Reichenau zu beheimaten sind. Das Gregorblatt des Registrum scheint allerdings nicht reichenauisch zu sein. Seine zwischen schiefer- und waschblau liegende Farbe, die so fein grau gestimmt ist und in der Kasula des Heiligen und im Schreiber unmittelbar an das freilich weniger zarte Kölner Bild erinnert, entspricht nicht ganz der ausgesprochenen lasierten Oberfläche reichenauischer Farben, die stets etwas glatt wie gefirnißt sind. Ziemlich fremd ist der Reichenau auch das Vorherrschen des Blau's, das in der Gruppe der Handschrift XII bei Voege überhaupt ausgeschaltet ist. Auch die Architektur ist zwar in dem für die Reichenau charakteristischen zarten Rosa, aber doch kräftiger, fast körnig behandelt. Der kleine geraffte Vorhang ist fast tiefgrün wie Johannes im Pariser Sakramentar und mit schwarzen Schattenstrichen schattiert. Auch das Gold ist technisch anders aufgetragen, als in der Reichenau. Es ist aufgemalt und nicht als Blattgold aufgelegt. Für die zeitliche Ansetzung der beiden Handschriften aus Köln, die ja nur für das Lektionar gesichert ist, ist es endlich von entscheidender Bedeutung, daß sie gerade mit der früher entstandenen Registrumgruppe und nicht mit den späteren Echternacher Handschriften zusammengehen, die schon, wie das Pariser Evangeliar 9488, deutliche Spuren eines Nachlasses der Technik merken lassen.

Der Zusammenhang dieses Trierer Hauptblattes des Registrum, mit dem Gregor des Sakramentars scheint über alles Ikonographische hinaus auch im technischen und stilistischen erkennbar zu sein. Man vergleiche dafür die übereinstimmenden langen Oberkörper, die kleinen Köpfe und die Bildung der Hände. Irgendwie konkreter zu fassen als eine Art Kopie ist das übereinstimmende natürlich nicht. Es geht über das aber hinaus, was eine bloße Vorlage vermitteln kann. Auch dieser Fall ist später mehrfach in Köln zu beobachten. Hier aber scheint noch ein Rest unmittelbarer handgeschicklicher Schulung vorzuliegen, wenn auch ein Schulverhältnis im engeren Sinne ausdrücklich abgelehnt werden muß; denn dafür sind die technischen Unterschiede zu groß. Die anders geartete Schuldisziplin beherrscht den Sakramentarmeister so völlig, daß er nur in dieser Kölner Handschriftengruppe denkbar ist. Der Befund zeigt aber deutlich, wie die dem südwestlichen grundsätzlich entgegengesetzte Arbeitsweise vom ersten Beginne ihrer Tätigkeit an Einflüssen dieser fast antipodischen Kunst zugänglich ist.

Wo darum Einflüsse der führenden südwestlichen Kunst in Köln zu spüren sind, betreffen sie niemals den entwicklungsgeschichtlichen Kern, sondern haften fast unverstanden an Äußerlichkeiten. Von diesem Gesichtspunkte aus muß der Bilderkreis des Sakramentars ikonographisch mit dem südwestlichen verglichen werden.

Aus den Bildern des Sakramentars sollen nur die hier herausgegriffen werden,

die die Verbindung mit der südwestlichen Kunst bestätigen. Wenn dieses der berechtigten Forderung Voege's, jede ikonographische Betrachtung solle von der gegenständlichen Einheit ausgehen und das Material müßte in stofflichen Gruppen zusammengefaßt werden, scheinbar widerspricht, so berechtigt dazu doch einmal der auf Erkenntnis der historischen Entwicklung der Schule ausgehende Charakter dieser Untersuchung und dann der Umstand, daß die Szenen, nur in diesem einzigen Falle vorkommen.

Es ist bereits mehrfach grundsätzlich festgestellt worden, daß der Bilderkreis der Evangeliare und Sakramentare im engsten Zusammenhange steht. Das gilt im 11. Jahrhundert für alle deutschen Schulen, zumal auch für die hier in Betracht kommende südwestdeutsche Malerei. Da im ganzen Umfange dieser Kunst dieselben ikonographischen Grundsätze gelten, kann es an sich gleich sein, ob die zu vergleichenden Bilder der Reichenau oder Echternach entstammen, die sich zudem kaum unterscheiden lassen können. Der Einheitsbegriff südwestlicher Kunst soll eben nur den allgemeinen zeitgenössischen Rahmen bezeichnen. Die Nordfranzösische Malerei samt der Palastschule verzichtete in karolingischer Zeit überhaupt auf den Schmuck szenischer Bilder. Sie sind nur in den für die Kölner Entwicklung weniger maßgebenden Werken vorhanden, am reichsten in der Bibel von St. Paul, von der allerdings einzelne Fäden nach Köln hinlaufen und sie stilistisch zweifellos auf den Kölner Figurenkanon eingewirkt hat. Die Szenen gehören ikonographisch aber ausnahmslos dem alten Testament an. Das wichtigste Sakramentar karolingischer Zeit dagegen, die für Bischof Drogo gefertigte Handschrift enthält einen ganz anderen, dem Inhalt des Sakramentars liturgisch angepaßten Bilderkreis. Dieser Brauch aber wird bereits am Ende des 10. Jahrhunderts aufgegeben, und es tritt an die Stelle liturgischer Bilddarstellungen der des Festkreises des Kirchenjahres.

Bei dem Mangel besonderer szenischer Bildvorlagen in dem Kreise, aus dem die künstlerischen Sonderarten der Kölner Malerei vornehmlich abzuleiten sind, erscheint eine ikonographische Anlehnung an den Südwesten als einzige Möglichkeit für die neue niederrheinische Schule. Denn in der Reichenau war höchstwahrscheinlich durch Vermittlung der Benediktiner eine neue Ikonographie der 4 Evangelien ausgebildet worden nach italienischen Vorbildern. Es ist überhaupt bezeichnend, daß gerade die beiden aus der Kölner Schule erhaltenen Sakramentare, das aus St. Gereon so gut wie das Freiburger, sich an jenen Kunstkreis anschließen.

Als solche Anlehnung war bereits das Gregorbild erkannt worden. Ihm soll zunächst die Kreuzigung folgen. Es findet sich in ihr eine ikonographische Übereinstimmung, die eher für das südwestliche Werk als das Kölner von Interesse ist, denn der Typus des feierlichen Andachtsbildes wird in Köln gleichmäßig für Evangeliare wie Sakramentare angewandt. In den Reichenauern Evangeliaren dagegen tritt fast stets das Historienbild auf. In diesem Pariser Sakramentar dagegen findet sich der Andachtstypus der auch im Darmstädter Missale 1946 erscheint, das zur

Echternacher Kunst rechnet. Die Übereinstimmung erstreckt sich bis auf die Art wie der Kreuzungsstamm spitz eingerammt in den Boden ist.

Wichtiger und ebenso bezeichnend wie merkwürdig ist das Verhältnis des Pilatusbildes aus dem Südwesten. Zunächst ist der reiche und fast prunkhafte Rahmen ein auffallender Fremdkörper in der Kölner Malerei. Es findet sich jedoch Ähnliches vielfach in der südwestlichen, und zumal die Rahmung der Initialen im Pariser lat. 10501 sind ziemlich nahe verwandt. Dieser engeren Beziehung zur Registrumgruppe entspricht dann die durchaus übereinstimmende Komposition des Bildes mit der im Südwesten allenthalben üblichen Anbetung der drei Könige. Rechts sitzt Maria bezw. im Kölner Sakramentar Pilatus, von links nahen die drei Weisen bezw. die drei Kriegsknechte. Der Vergleich mit der Weisenanbetung der Hitda beweist, wie hier entsprechend der motivischen Umwandlung von einem Evangelisten zu einem anderen, eine ganze Szenenkomposition auf völlig verschiedene Darstellung übertragen wird. Darin liegt ein starker Hinweis auf das elektrische Verfahren des Kölner Ateliers. Die Übereinstimmung mit dem südwestlichen Sakramentar geht in einem Punkte noch über das Allgemeine hinaus. Voege selbst bemerkt für dieses Sakramentar, daß hier im Gegensatz zu den übrigen Darstellungen seiner Schule »die Architektur sich nur an einer Seite mehr im Grunde befinde«. Dasselbe trifft auf die Darstellung in der Hitda zu, die dadurch schon hier ebenfalls mit dem Südwesten verknüpft werden darf. In der Pilatusdarstellung des Gereonsakramentars ist ein Goldgrund gegeben, der ebenfalls auf südwestliche Anregung zurückgeht, da er den streng eingehaltenen Streifengründen der Kölner Schule völlig widerspricht.

In der Darstellung der Frauen am Grabe ist zunächst bedeutsam das Auftreten der beiden Marien allein, ohne die dritte Gefährtin. Es ist der rein erhaltene Typus der biblischen Erzählung, der erst Markus eine dritte Person hinzufügt. Die Zweizahl der Frauen ist üblich geblieben in der byzantinischen Kunst, während in der südwestlichen Kunst die Dreizahl vorherrscht. Wenn also in Köln trotzdem nur die zwei Frauen auftreten, wird man darin sicher eine byzantinische Anregung erblicken dürfen. In dem Kölner Domkodex 218, der allerdings aus Limburg stammt und nicht dem alten Bestande angehört, erscheinen ebenfalls drei Frauen. Vom byzantinischen Schema dagegen weicht der Grabesbau ab. Es ist in der morgenländischen Kunst gewöhnlich das Felsengrab angedeutet, an dessen Stelle in der abendländischen entweder ein römischer Zentralbau tritt, der auch in der Lazaruserweckung verwendet wird, oder aber das Sarkophaggrab. Dieses ist hier gegeben. Jenen Typus des Kuppelbaues bringt vor allem als ein frühes abendländisches Elfenbeinwerk die bekannte Reidersche Tafel im Bayrischen Nationalmuseum, die auch drei Frauen aufweist. Aber weder auf ihr noch im ganzen Bereiche der südwestdeutschen Kunst erscheinen die drei Wächter. Es mag das im Gereonssakramentar zusammenhängen mit der Verbindung des gegenüberstehenden Bildes der Grabesanordnung. Jedenfalls zeigt sich im Bilde der Frauen am Grabe ein ähnlicher ikonographischer Elektizismus, wie

ihn Voege für die Liuthargruppe feststellen kann. Der allgemeine Zusammenhang mit den südwestlichen Vorbildern ist klar und geht bis in die übereinstimmende Kleidung und das Szepter. Wie weit in der Komposition byzantinischer Einfluß bemerkbar ist, wurde schon angedeutet.

Die Versammlung der Apostel beim Pfingstfeste entspricht im allgemeinen der südwestlichen Ikonographie ohne aber besondere Beziehungen aufzudecken. Während dort aber zwei große Gruppen getrennt werden, deren linke Petrus führt, ist es hier eine einheitliche Gruppe, deren Mitte genau durch Petrus bestimmt ist. Sehr wichtig dagegen ist wieder ein unverkennbarer inhaltlicher Zusammenhang mit lat. 18005 in Paris. Unter den Handschriften der Liuthargruppe fügt nur die Darstellung in diesem Sakramentar der Apostelversammlung »gleichsam predellenartig eine Szene in kleineren Figuren« hinzu. Es sind mit kurzen Tuniken bekleidete Laien, die von beiden Seiten herankommen. Voege vermutet, es sei eine Illustration der Wirkung von Petri Rede. In der Tat scheint das die Anregung zu der in Köln ganz byzantinisch ausgebildeten Völkerversammlung zu sein. Darin läge also wieder ein Anzeichen, wie die vom Südwesten übernommene inhaltliche Anregung durch lebendige östliche Einflüsse umgestaltet und zu einem selbständigen Bilde erweitert wurde. Wie frei der Kölner Künstler damit umgeht, beweist die Umformung der Versammelten im Verhältnis zu dem in der Reichenau geltenden zweiten Typus. In ihm existiert eine größere Annäherung an das Kölner Bild. Im Aachener Ottonenkodex des Liuthar ist die Darstellung auf zwei Streifen verteilt, sodaß die Apostel in zwei Reihen übereinander erscheinen, wobei Petrus die Gruppe oben rechts führt. In der Kölner Darstellung sind beide Arten des Südwestens in sehr einfacher Weise verbunden, wieder ein Vorgang eklektischer geschickter Auslese. In Köln wie in der Liuthargruppe durchgehends fehlt übereinstimmend Maria.

Die Hinzufügung der Mutter Christi ist das einzige ikonographisch wichtige, das die Darstellung der Himmelfahrt im Südwesten unterscheidet von der des Gereonsakramentars. Im übrigen ist hier die Übereinstimmung fast vollständig, wobei das neue Motiv in Köln wiederum auf eine byzantinische Anregung zurückgehen mag. Die Himmelfahrt findet sich in dieser Weise vom Egbertkodex bis zum Sakramentar 18005 und darüber hinaus bis zum Pariser lat. 10438 der spät Echternacher Schule. Gerade mit diesem ist die Übereinstimmung am stärksten, wobei es von geringer Wichtigkeit ist, daß der Echternacher Kodex ein Evangeliar und wohl später entstanden ist. Die typische Anordnung ist der in den Wolken stehende Christus von Engeln umgeben und unter ihm die von zwei aufwärts blickenden Engeln geführten Apostel. Im oberen Teile der Komposition liegt wieder in Köln eine eklektische Umbildung im Sinne der Reiderschen Tafel vor: Christus wird von der Dextradei empfangen.

Technische und ikonographische Vergleichungen haben zu dem Ergebnis geführt, daß die Anfänge der Kölner Buchmalerei in ottonischer Zeit und bei aller

Eigenart doch nicht ganz von der im Vordergrund der zeitgenössischen Entwicklung stehenden südwestlichen Kunst unbeeinflußt geblieben sind. Im Laufe der Entwicklung wird sich der Einfluß dieser südwestlichen Malerei noch mehrfach, jedesmal in einer anderen Form und auf einem anderen Gebiete, bald dem der Technik, bald des Stiles, bald der Ikonographie nachweisen lassen. Jedesmal sind dabei andere Voraussetzungen im Spiele, von deren Ermittlung gewöhnlich auch Aufschlüsse über die zeitliche Entstehung der betreffenden Werke sich ergeben.

DER »FÜRST DER WELT« IN DER VORHALLE DES MÜNSTERS ZU FREIBURG I. B.

(ZWEITE UNTERSUCHUNG.)

VON

RUDOLF ASMUS.

Im Band XXXV (S. 509 f.) dieser Zeitschrift habe ich die in der Überschrift genannte Figur auf antike Vorstellungen zurückzuführen versucht. Tiberius in den julianischen »Caesares« (p. 397, 18 f. ed. Hertlein) schien mir ein genau entsprechendes Bild darzubieten; eine zusammenhängende Verbindung zwischen den beiden Darstellungen konnte ich allerdings nicht nachweisen. Ich war bloß imstande, diejenige des Kaisers in einen älteren Vorstellungskreis einzufügen: Über Plutarchs »Späte Bestrafung der Gottlosen« und Lukians Zeichnung des Tyrannen in der »Fahrt in die Unterwelt« gelangte ich zu Platos »Staat« und »Gorgias«. Hiernach wollte ich schließen, daß der von Schäfer auf den Namen »Fürst der Welt« getaufte Stutzer mittelbar mit der nackten Seele des im Hades bestraften Tyrannen in Beziehung zu setzen sei. Dieser Deutung wurde aber von St. Beissel im zehnten Bande der »Freiburger Münsterblätter« S. 22 f. grundsätzlich widersprochen: Im Sinne der späten Konsoleninschrift »Calumnia« sei der Stutzer unter Ausschluß antiken Einflusses mit Zuhilfenahme von Bibelstellen als »Irreführung« zu fassen, vor der die Gläubigen ebenso gewarnt würden, wie dies mit der ähnlich gestalteten »Frau Welt« beabsichtigt werde.

Ohne im großen und ganzen von meiner Herleitung abzugehen, muß ich in einem wichtigen Punkte Beissel beipflichten. Er bestreitet S. 22 mit vollem Recht, daß der sogenannte »Fürst« einen solchen darstelle: Dazu fehlten ihm alle entsprechenden Abzeichen. Auch ich möchte mich daher lieber einer allgemeineren Auslegung zuneigen. Auch E. Krebs, Aus Freiburgs Vergangenheit und Gegenwart[3] 1920, S. 98 faßt den Mann so auf: Er sieht in ihm »ein Bild des Sünders, der zwar vor der Welt

sich schön und geputzt zeigen kann, dessen schmutzige und kranke Seele aber vor dem Auge Gottes nicht verborgen ist. Vielleicht sind ja auch schon die Attribute der von uns früher beigezogenen Tyrannen nicht sowohl für tyrannische Herrscher als für sittlich-verkommene Menschen bezeichnend.

Zu der gesuchten Verallgemeinerung führt uns ganz ungezwungen das literarische Vorbild, das ich auf dem Wege der julianischen Quellenkritik gefunden zu haben glaube. In dem pseudoplatonischen »Ersten Alkibiades«, der den Nebentitel »oder über die Natur des Menschen« führt, wird der Mensch p. 130 C seinem Wesen nach geradezu der Seele gleichgesetzt. Sokrates will seinen jungen Freund von der politischen Laufbahn abhalten, da ihn das Buhlen um die Volksgunst sittlich verderben könne. Deshalb sagt er p. 132 A: »Schön von Antlitz (εὐπρόσωπος; vgl. Julian p. 397, 10 σεμνὸς τὰ πρόσωπα) ist das Volk des hochgemuten Erechtheus. Aber man muß es zuerst ausziehen (ἀποδύειν), bevor man es anschaut. Sei darum auf deiner Hut!« Das bezieht sich nach dem Gesagten doch wohl auf die nackte Seele des Volkes als der Gesamtheit der einzelnen Menschen. Auch Tiberius ist aber eine solche nackte Seele. Ihres irdischen Leibes entkleidet, aber noch im Besitz eines pneumatischen Körpers harrt sie samt den übrigen Cäsarenseelen im Vorhof des Mondes der Entscheidung des letzten Gerichtes.

Was hat aber Tiberius mit dem athenischen Volke im »Alkibiades« zu tun? Das Bild des Kaisers ist unzweifelhaft aus diesem abgeleitet, aber allerdings nicht aus dem Dialog selbst, sondern vielmehr aus dem ihm gewidmeten allegorisch-mystischen Kommentar des unter Konstantinus lebenden Neuplatonikers Jamblichos, der im »Alkibiades« die Quintessenz der platonischen Philosophie enthalten wähnte. Von diesem weitschichtigen Werke können wir uns aus seinen von Proklos und Olympiodoros herrührenden Ablegern (herausgeg. von Creuzer, Frankfurt a. M. 1820 f.) noch eine zureichende Vorstellung machen. Da die gesamte literarische Hinterlassenschaft Julians von Jamblichos mehr oder minder stark beeinflußt ist [1]), kommt er auch für unsere Tiberiusstelle in Betracht. Leider ist für die Vorlage der einschlägige Teil des Proklos verloren; wir bleiben daher für sie auf Olympiodoros (p. 221; 216) angewiesen.

Von besonderer Bedeutung ist hier die jamblichische Seelenlehre, die von Platos »Staat« und »Gorogias« vorgebildet und später von der chaldäisch-mithrischen Mystik weiter ausgestaltet wurde [2]). Danach zieht die Seele des Menschen auf ihrer Himmelsreise durch die Planeten beim Herabstieg und Wiederaufstieg je nach dem Grade ihrer Läuterung die niedrigeren und die höheren Leidenschaften in Gestalt von Gewändern an und wieder aus. Deutlich vernehmbar klingt diese Seelengewändertheorie aus folgendem Satz der zweiten Königsrede des Apostaten (p. 123, 20 f.)

[1]) Siehe hierüber meine Abhandlung in den Sitzungsberichten der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Kl. 1894.

[2]) Siehe Wendland², Die hellenistisch-römische Kultur. Tübingen 1912, S. 172, 2; Hermes 51, Heft 11.

heraus: »Nur dem Sokrates und ganz wenigen von seinen Nachahmern ... ist es vergönnt gewesen, das letzte Gewand (d. h. das) des Ehrgeizes auszuziehen (ἀποδύσασθαι)«. Tatsächlich heißt es auch P 138 z. 104 E f.: »Plato nannte den Ehrgeiz das letzte Gewand der Seele (vgl. Gorg. p. 528) ... Wenn wir daher emporsteigen und uns von den Leidenschaften und den Gewändern loslösen, die wir beim Niedersteigen angenommen haben ..., müssen wir es ausziehen (ἀπδύειν; vgl. O 51; 98«. Bei der Besprechung des Ehrgeizes ist selbstverständlich in erster Linie an Alkibiades zu denken).

Doch nun zurück zur Seele des Volkes [3]. Wegen seiner Vielfältigkeit — es vertritt ja die Vielen — und seiner an Kirke, die verführerische Hexe des Altertums, gemahnenden Sinnlichkeit ist seine Seele mit einer Menge von Gewändern bekleidet. Stellt es doch an und für sich den der Einheit des Geistes entgegengesetzten vielgestaltigen leidenschaftlichen Teil der menschlichen Seele dar. Der Kaiser, dem p. 398, 1 f. gerade Zügellosigkeit und Roheit zur Last gelegt werden, worauf ja auch sein unreiner Seelenleib hinweist — soviel Tiere, soviel niedere Leidenschaften — versinnbildet daher die sinnlichen Leidenschaften und, da er zudem, von vorn gesehen, verlockend schön ist, zugleich auch ihren verführerischen Reiz. Daher paßt die unserem Stutzer, der diesen Zug durch eine einladende Geste zum Ausdruck bringt, beigesellte Wollust vortrefflich an seine Seite. Nicht zu übersehen ist schließlich die Übereinstimmung der von Sokrates und von den Engeln ausgehenden Warnungen und Mahnungen zur Vorsicht gegenüber den Leidenschaften.

Die neuplatonische Mystik des Jamblichos wurde auch für die christliche Theologie bedeutsam. Vielleicht führt die Verfolgung dieser Spur noch zur der Entdeckung des Weges, auf dem das athenische Volk sich in den Stutzer der Freiburger Münstervorhalle verwandelt hat. Auf diesem Wege würde man dann wohl auch zur Entstehungsgeschichte seiner weiblichen Ergänzung, d. h. der Frau Welt, gelangen.

DAS PROBLEM DER BUDAPESTER KREUZTRAGUNG.

VON

PAUL POST.

(Mit 5 Abbildungen.)

Zu der alarmierenden, von Dvořák kurz vor seinem Tode verfochtenen Theorie, nach der alle Frühwerke der Brüder van Eyck zu nacheyckschen Arbeiten eines holländischen Meisters gestempelt werden sollten [1]), bildete den Auftakt eine Kontro-

3) Siehe Beissel, S. 24.

1) Max Dvorák, Die Anfänge der holl. Malerei. Jahrb. d. Preuß. Kunstsamml. 1918, Heft 1, 2, S. 51 ff.

verse zwischen A. Zimmermann und Fr. Winkler, die eine Kreuztragung der Budapester Galerie zum Gegenstand hatte [2]). (Abb. 1.)

Dieses Bild war von Winkler in einem früheren Aufsatz als späte Kopie eines verschollenen frühniederländischen Bildes erkannt, das er als ein Frühwerk der Eyck aus dem 2. Jahrzehnt ansprechen zu können glaubte [3]). Demgegenüber nahm nun Zimmermann unter Hinweis auf die damals noch nicht veröffentlichten Ergebnisse Dvořáks das verschollene Original als spezifisch holländische Arbeit Ouvaters in Anspruch, die er »um 1445« datierte. Eine anschließende Replik Winklers, die die Schwächen von Zimmermanns Beweisführung zu beleuchten suchte, konnte nicht verhindern, daß in Dvořáks genanntem Aufsatz die Budapester Tafel bei der Begründung seines holländischen Standpunktes eine große Rolle spielte, wie namentlich späterhin in einem Aufsatz von Baldas, der Dvořáks Spuren folgte und dessen Theorie durch weitere Argumente zu stützen suchte [4]).

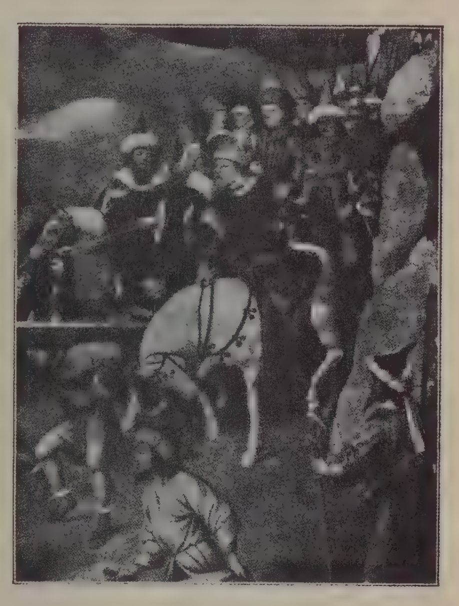


Abb. 1.

Nachdem das frühe Entstehen des Turiner Gebetbuchs vor dem Genter Altar im Bereich der Eyckschen Kunst sich kostümlich als unzweifelhaft erwiesen hat [5]) und Durrieu gleichfalls auch für die Petersburger Tafeln sichere Anhaltspunkte ihrer Zugehörigkeit zur Werkstatt der Eyck beigebracht hat [6]), erscheint die Frage der Budapester Tafel sich ebenfalls gegen Zimmermann im Sinne Winklers zu entscheiden. Tatsächlich aber liegt der Fall hier nicht ganz so einfach. Volle Klarheit verspricht der kostümliche Befund.

Der Fall wird dadurch erschwert, daß wir es bei der Budapester Tafel um eine

---

[2]) Heinrich Zimmermann, Über eine frühholl. Kreuztragung. Amtl. Mitteil. aus d. staatl. Kunstsamml. XXXIX, S. 15 ff.

[3]) Fr. Winkler, Über verschollene Bilder der Br. van Eyck. Jahrb. der Preuß. Kunstsamml. 1916, S. 287 ff.

[4]) Ludwig von Baldas, Ein Frühwerk des Geertgen Tot Sint Jans und die holl. Malerei des 15. Jh. Jahrb. der kunsthist. Samml. in Wien Bd. XXXV, Heft 1, S. 1 ff.

[5]) Paul Post, Das zeitl. und künstl. Verhältnis des Turin-Mailänder Gebetbuches zum Genter Altar. Eine Untersuchung auf kostümgeschichtlicher Grundlage. Jahrb. der Preuß. Kunstsammlung 1919, H. IV, S. 175 ff.

[6]) Ch. Paul Durrieu, Les van Eyck et le duc Jan de Berry. Gazette des B. A. 1920, S. 77 ff.

allgemein ins 16. Jahrhundert verlegte Kopie zu tun haben. Glücklicherweise hat aber Winkler in Braunschweig eine augenscheinlich dem Original zum mindesten nahestehende Zeichnung nachgewiesen, die einen Ausschnitt aus der Kreuztragung, die Reitergruppe rechts, wiedergibt (Abb. 2). Von dieser Zeichnung also in erster Linie hat die Datierung und Zuweisung des verschollenen Originals auszugehen.



Abb. 2.

Wir werden sehen, daß die Verkennung dieser Forderung vor allem Zimmermann und von Baldas auf eine falsche Fährte geführt hat.

Ein glücklicher Zufall will es, daß gerade die Reiter der Kavalkade auf Zeichnung und Kopie es sind, die vor allem wegen ihrer unzweifelhaft zeitgemäßen Tracht einen sicheren Anhalt für die Datierung liefern. Es handelt sich auf beiden Darstellungen um die drei zeitgemäß gekleideten Reiter des zweiten Gliedes und von diesen wiederum vor allem den am weitesten rechts Reitenden. Vergleicht man nun die Tracht dieses

Mannes auf der Zeichnung mit der Budapester Tafel, so sind erhebliche, zeittrachtliche Unterschiede festzustellen. Der Kopist hat also augenscheinlich dem Vorbilde folgend gerade diese Figur nach der eigenen Zeittracht umgezogen.

Auf der Zeichnung trägt unsere Kostümfigur einen in natürliche Falten gelegten zusammengeschnallten Rock mit einem niedrigen Pelzkragen, dem Rest des Stehkragens, wie er in dieser Höhe und Massigkeit vor allem im 2. Jahrzehnt begegnet. Zwingender für die Datierung ist die Kopfbedeckung! Es handelt sich um eine der vielen Spielarten in der Tragweise der geschürzten Kapuze, die nur in den beiden ersten Jahrzehnten des 15. Jahrh. begegnet. Der Kapuzenkragen ist hier gewissermaßen nach oben umgestülpt und ragt teilweise um den Kopf gekrempelt mit der Kragenöffnung nach oben zylinderförmig über den Kopf empor. Dieser aufwärts gerichtete Zylinder ist im 1. Jahrzehnt durchweg und vereinzelt noch zu Beginn des 2. Jahrzehnts sehr hoch (Gebetbuch von Chantilly). In der flachen Form unserer Zeichnung ist er nur auf Darstellungen seit dem Ende des 1. Jahrzehnts anzutreffen. Wir verweisen hierfür auf eine kurz nach 1409 entstandene Miniatur der Handschrift des Pierre le Fruitier (ms. fr. 23279) in der Pariser National-Bibliothek[7]), wo der zur Linken Johanns ohne Furcht sitzende Mann die gleiche Kopfbedeckung trägt. Kostümlich also gehört unsere Zeichnung, und damit auch auf das verschollene Original der Kreuztragung, fraglos ins 2. Jahrzehnt. Auf der Budapester Kopie nun hat der Rock unseres Reiters einen ganz andern Schnitt (Abb. 1).



Abb. 3.

Er ist in die schematischen Falten einer fortgeschrittenen Periode gepreßt und zeigt vor allem am Ärmel jene Puffen, wie sie 1446 zum ersten Mal auf der in diesem Jahr entstandenen Darbringungsminiatur der Hennegauer Chronik nachweisbar ist (Abb. 3). Auch der Brustschlitz ist hier der gleiche wie auf der Darbringungsminiatur. Im allgemeinen von etwa 1446—1460 in Geltung, begegnet er in der schmalen, tief herunterreichenden Bildung der Budapester Tafel bis etwa 1450[8]). Die geraffte Kapuze der Zeichnung endlich ist mit der fezartigen Kappe vertauscht, die als selbständige Kopfbedeckung in den dreißiger Jahren auftaucht und in dieser niedrigen Form bis spätestens 1460 getragen wird[9]). Auch der Nachbar unseres Reiters, auf der Zeichnung barhäuptig, hat diese Kopfbedeckung angenommen. Kurz alle kostümlichen Merkmale weisen unzweideutig auf die

7) Post, a. a. O. S. 184, Abbildung ebenda (Abb. 6).

8) Post, Die französisch-niederländische Männertracht im Zeitalter der ausgehenden Gotik. Dissert Halle 1910, § 127.

9) Post, a. a. O. § 147, 148.

Mitte des 15. Jahrh., und zwar mit viel Wahrscheinlichkeit auf die Zeit von 1445—1450 [10]).

Mit diesem Ergebnis brauchen wir keineswegs in Widerspruch zu geraten zu der bisher allgemein angenommenen Zeitansetzung der Budapester Tafel in den Beginn des 16. Jahrhunderts und der von Zimmermann vorgeschlagenen Zuweisung an van Amstelen, zu der wir nicht Stellung nehmen wollen, ohne das Bild gesehen zu haben. Diese Datierung und Zuweisung als richtig vorausgesetzt, besagt unser Trachtergebnis nur soviel, daß die Budapester Tafel nicht auf das Original zurückgeht, dem augenscheinlich die Braunschweiger Zeichnung entnommen ist, sondern auf eine frühe Kopie aus der Zeit von 1445—1450 [10]). Der trachtliche Befund ergibt also einen etwas komplizierteren Sachverhalt, als bisher angenommen wurde. Der Standpunkt Zimmermanns ist insofern richtig, als die Budapester Tafel in der Tat, wie er annimmt, auf ein Bild »von etwa 1445« zurückgeht. Aber dieses war auch seinerseits nur eine Kopie. Das Original, und darauf kommt es an, ist erheblich älter. Sein Entstehen fällt zweifellos vor die Zeit des Genter Altars, und zwar in das 2. Jahrzehnt, wie Winkler annimmt.

Damit aber erhalten die von Winkler ermittelten Beziehungen zum Gebetbuch und Genter Altar und die daraus gefolgerte Zuweisung der Kreuztragung an den Eyckschen Kunstkreis eine erhöhte Geltung. Die Einwände Zimmermanns und Dvořáks dagegen, ihre Zeitansetzung in die vierziger Jahre und die von ihnen und von Baldas daran geknüpften weitgehenden Folgerungen finden ihre natürliche Aufklärung darin, daß sie sich allein an die auf diese Zeit zurückgehende Vorstufe der Budapester Tafel halten in der Annahme, es sei das Original. Dies gleichfalls verlorengegangene Zwischenglied, das zum verschollenen Original in etwa dem gleichen Stilverhältnis stehen dürfte wie das Jüngste Gericht des Petrus Cristus in Berlin zu den Petersburger Tafeln, mag in der holländischen Malerei durchaus die Stellung einnehmen, die Zimmermann, Dvořák und von Baldas dem Original zuweisen möchten [11]). Aber je stärker und selbständiger das Temperament ist, mit dem wir bei diesem ersten holländischen Kopisten zu rechnen haben, um so strenger muß sich die stilistische Einreihung und Datierung des verlorenen Originals an die Braunschweiger Zeichnung halten.

Wir glauben, daß dieser wertvolle Fund Winklers sich noch mehr als bisher

[10]) Auf der zweiten Replik der Kreuztragung in amerikanischem Besitz, die Zimmermann in dem zitierten Aufsatz veröffentlicht und dem Gerhard David zuschreibt, haben unsere Reiter wiederum das Kleid gewechselt, dessen Schnitt der Datierung Zimmermanns — letztes Viertel des 15. Jahrhunderts — durchaus entspricht.

[11]) Denn ohne auf diese vom Thema ablenkende Frage hier näher eingehen zu können, sei zugestanden, daß wir uns den Argumenten Zimmermanns und Dvoráks, wohl bemerkt, auf die Budapester Kopie angewandt, nicht verschließen wollen. Die freie landschaftliche Behandlung und eine Reihe Typen zeigen Anklänge an spätere holländische Arbeiten, und in der Tat mag für die bereits ins Holländische übersetzte verschollene Kopie von 1445 ein Name wie Ouvater in Frage kommen.

hierfür ausnutzen läßt. Die bisher zwischen den Eycks und der Kunst der Limburg ermittelten Beziehungen beschränkten sich auf allgemeine Übereinstimmungen, wie namentlich in der Behandlung der landschaftlichen Hintergründe mit Architekturen. Die Reitergruppe der Braunschweiger Zeichnung führt uns mitten hinein in das Gebetbuch von Chantilly. Auf der Miniatur des Zusammentreffens der heiligen drei Könige vergleiche man den rechten Trupp mit unserer Zeichnung (Abb. 4)! Trotz großer Abweichungen im einzelnen liefert der Vergleich eine Reihe augenscheinlicher Beziehungen. Hier wie dort reitet der Trupp in ganz ähnlicher Formation und Ansicht aus einem Hohlwege daher. Die beiden vordersten Reiter wenden sich hier wie dort im Gespräch in gleicher Weise einander zu. Aber auch formale Beziehungen fehlen nicht. Die Pferde haben fast den gleichen Kopftypus mit weit vorspringender Oberlippe. Die Köpfe der Reiter weichen dagegen im allgemeinen erheblich voneinander ab, und Winkler hebt mit Recht ihr Eycksches Gepräge auf der Zeichnung hervor. Jedoch einer macht eine Ausnahme und fällt ganz heraus. Der barhäuptige Kopf neben unserer Kostümfigur links im Hintergrund, mit perückenartig sich absetzendem Haarschopf, flacher Nase und vorgeschobener Unterlippe, scheint er nicht aus dem Gebetbuch von Chantilly herausgeschnitten (Abb. 5), etwa aus der Bankettminiatur des Herzogs v. Berry? Es besteht hier also augenscheinlich ein recht enger, mittelbarer oder unmittelbarer Zusammenhang, und der stilistische Fortschritt der Zeichnung gegenüber der Miniatur läßt keinen Zweifel, daß es die Eycksche Kunst ist, die hier unter dem Einfluß der Limburg steht. Verbinden wir hiermit die bereits an anderer Stelle von uns festgestellte motivische Beziehung der Turiner Reiterminiatur zu der linken Gruppe der Dreikönigszusammenkunft [12]), so gewinnt es an Wahrscheinlichkeit, daß einer von den Brüdern van Eyck oder beide in das Gebetbuch des Herzogs von Berry in der Werkstatt der Gebrüder Limburg Einblick gewonnen hat oder gar daran beteiligt war.

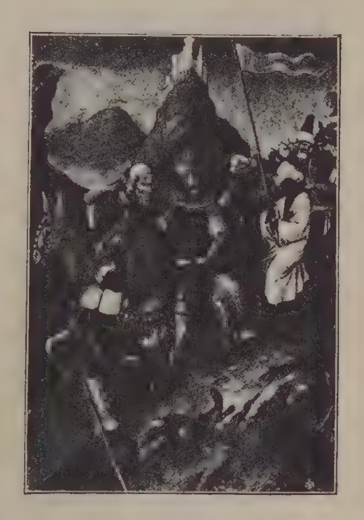


Abb. 4.



Abb. 5.

Winkler hält die Budapester Zeichnung für eine Nachzeichnung des verlorenen Originals, ohne anzudeuten, wann er sie entstanden glaubt. Wir haben vor der Zeichnung, namentlich auf Grund der verständnisvollen Wieder-

[12]) Post a. a. O. S. 199.

gabe kostümlicher Einzelheiten und des Stils, den Eindruck gewonnen, daß das feine Blatt aus der Zeit des verschollenen Originals stammt und mindestens als Werkstattarbeit anzusehen ist. Die aus dem Stilvergleich der Zeichnung mit zeitlich benachbarten Arbeiten zu errechnende enge Datierung dürfte also gleichermaßen für Zeichnung und Original gelten.

Zunächst kann es bei einem auch nur flüchtigen Vergleich der Zeichnung mit der in der Komposition wie in den Ausdrucksmitteln viel fortgeschritteneren Turiner Reiterminiatur — man vergleiche etwa die Pferdeköpfe — nicht zweifelhaft sein, daß die Zeichnung vor dem Gebetbuch entstand, also vor 1416. Für den Anteil der Gebrüder Limburg am Gebetbuch von Chantilly andrerseits, denen die Dreikönigsminiatur einstimmig zugeschrieben wird, kommt die Zeit von 1411 bis 1416 in Frage[13]). Die Braunschweiger Zeichnung und das verschollene Original der Budapester Kreuztragung sind also wahrscheinlich zwischen 1411 und 1416 entstanden, und da die Zeichnung gegenüber der Turiner Miniatur noch recht primitiv erscheint und dem Stil der Limburg weit näher steht, so gelangen wir mit ihr etwa in das 1. Drittel des 2. Jahrzehnts.

Damit wäre es gelungen, ein wirklich gesichertes, über das Turiner Gebetbuch zurückreichendes Frühdatum für die Anfänge der Eyckschen Kunst zu gewinnen und zugleich ihren unmittelbaren Zusammenhang mit der nordfranzösischen Buchmalerei herzustellen. Dieses Bindeglied ist freilich nur der zeichnerische Ausschnitt aus einer größeren Komposition. Das ausgeführte Bild der verschollenen Kreuztragung vermittelt uns die Budapester Kopie, wie wir sahen, erst aus zweiter Hand; doch die weitgehende Übereinstimmung der Reitergruppe der Zeichnung mit der der Budapester Tafel und ihre zahlreichen, von Winkler festgestellten Beziehungen zu gesicherten Werken der Eyck sprechen dafür, daß auch hier im wesentlichen das ursprüngliche Gepräge des Eyckschen Gemäldes, zum mindesten in der Komposition, wahrscheinlich aber auch in Einzelheiten bewahrt ist[14]).

---

13) Michel, Histoire de l'art III, 1, S. 166.

14) Zimmermann hat gegenüber Winklers Zuschreibung namentlich auf den angeblich uneyckschen Charakter der Zuschauergruppe hinweisen zu können geglaubt. Indessen gerade hier wiederholt sich ein bisher unbeachteter, den früheyckschen Werken eigentümlicher Zug, die Vorliebe für Rückenfiguren im Vordergrund. Unsere Gruppe kehrt bekanntermaßen am wörtlichsten auf der Petersburger Kreuzigung wieder. Ferner sind zu nennen die Zuschauer der Totenmesse im Mailänder Gebetbuch, die Gruppe der heiligen Jungfrauen im Turiner Gebetbuch, wo eine der Jungfrauen, abweichend von der späteren Fassung des Genter Altars, dem Beschauer den Rücken kehrt, und endlich die Gruppe der Knienden auf der Mitteltafel der Lammanbetung. Auch dieses Motiv, das augenscheinlich durch Bewegung nach der Bildtiefe Raumwirkung erstrebt, ist auf das Gebetbuch von Chantilly zurückzuführen, wo die ersten Ansätze hierzu, gleichfalls auf einer Kreuztragung, ferner beim Kirchgang Mariä zu finden sind.

ZUR GESCHICHTE DES INGOLSTÄDTER UND LANDSHUTER HERZOGSSCHATZES UND DES STIFTES ALTÖTTING.

VON

MAX FRANKENBURGER.

(Mit 8 Abbildungen.)

Der Ehe des ritterlichen, lebensfreudigen Herzogs Stephan III. von Bayern-Ingolstadt mit Thaddäa, der schönen Tochter des mailändischen Herzogs Barnabas Visconti, waren zwei Kinder entsprossen: Ludwig, geb. i. J. 1365, und Elisabeth, geb. i. J. 1371, beide von der Natur mit allen äußeren Vorzügen geschmückt. Die letztere, von den Franzosen Isabeau genannt, wurde i. J. 1385 mit dem damals erst 17 jährigen König Karl VI. von Frankreich vermählt, welcher, bezaubert von der Schönheit der kaum 14 Jahre zählenden Prinzessin, sie nach kurzer Bekanntschaft in Amiens als Gattin heimführte. Einen weiteren Grund zu diesem Schritt bildete das Bestreben der ganzen französischen Politik jenes Zeitalters — insbesonders das Karls V., welcher mit den Engländern in stetem Kampfe lag —, nämlich möglichst enge Beziehungen mit Deutschland zu schaffen[1]); durch eine Heirat des französischen Thronerben mit einer Tochter aus dem hochangesehenen Geschlechte der Wittelsbacher hoffte man dieses Ziel zu erreichen.

Hatte Ludwig vom Vater dessen ritterlichen Sinn, galantes Wesen und den Hang zur Prachtentfaltung geerbt, so entstammte sein leidenschaftliches Temperament, seine streitbare Art und das rücksichtslose Vorgehen dem südlichen Blute seiner Mutter[2]). Aus dem Rahmen der kleinen Ingolstädter Verhältnisse war Ludwig, welcher wegen seines nach französischer Sitte getragenen Vollbartes der Bärtige genannt wurde, frühzeitig an den glänzenden Pariser[3]) Hof gekommen, woselbst ein Luxus ohnegleichen entfaltet wurde.

In den vier Schlössern: dem Louvre, dem Hôtel Saint Paul, dem Schlosse zu Vincennes, und dem »château de beauté«, die der verstorbene König Karl V. bewohnt hatte, waren die Räume mit silbernen Möbeln ausgestattet und die königliche Familie aß nur auf goldenen und silbernen Tafelgeräten, die, getrieben oder ziseliert,

[1]) Marcel Thibault, Isabeau de Bavière, Paris 1903, S. 31/32. — Über die Bibliothek der Isabeau vgl. Vallet de Viriville, La Bibliothèque d'Isabeau de Bavière im Bulletin du Bibliophile etc. Treizième Serie, Paris 1858.

[2]) Sigmund Riezler, Geschichte Baierns, Gotha 1889, III. S. 219 ff. — M. Doeberl, Entwicklungsgeschichte Bayerns, München 1908, I. S. 305. — Georg Weidenbauer, Ludwig der Bärtige in Frankreich. Programm der Kgl. Ludwigs-Kreisrealschule in München 1900/1901, München 1901.

[3]) A. Schoettl, Aus dem Haushalt einer Königin. Programm der Kgl. Ludwigs-Kreisrealschule in München 1897/98, München 1898.

mit Reliefs, Emails und Edelsteinen geschmückt waren[4]. Die Schatzkammern waren mit den kostbarsten Erzeugnissen der heimischen Goldschmiedekunst angefüllt, betrachtete man doch diese Schätze als eine Reserve für die Zeiten der Not; wenn Krisen hereinbrachen oder Kriegskosten zu bestreiten waren, wurden Kleinodien versetzt oder auch durch Einschmelzen des Edelmetalls die nötigen Mittel beschafft. Nicht weniger als 3906 Nummern, die auf 395 Seiten verzeichnet sind, mit einem Gewicht von 3879 Mark Gold, 6184 Mark vergoldetes Silber und 6127 Mark Weißsilber wies die Schatzliste König Karls V. auf, die Brüder des Königs, die Herzoge von Berry, Burgund und Anjou, wetteiferten in dem Bestreben, herrliche Werke der Goldschmiedekunst zu erwerben; der große Schatz des letztgenannten Herzogs wird in 28 Kapiteln beschrieben. Um ein Beispiel von der Reichhaltigkeit dieser Kostbarkeiten zu geben, sei nachfolgend die von Henry Havard[5] veröffentlichte Liste der 1. Abteilung des: La vaiselle de chapelle dorée et emaillée (S. 232) wiedergegeben, darunter: Leuchter, Becken, Weihwasserkessel, Reliquiarien, Tabernakel, Tafeln, Kreuze, Rauchfässer, Kelche, Laternen, Büchsen, Meßkännchen, Weihrauchgefäße und eine große Anzahl Bildsäulen unter der Bezeichnung: »Images«, achtmal das Bild unserer lieben Frau mit dem Jesuskindlein, zweimal St. Peter, dann St. Jakob, St. Markus, St. Nikolaus, St. Paul, St. Laurent, St. Eustachius, St. Louis, St. Yves, St. Martin, St. Madeleine, St. Marta sowie eine größere Anzahl jener lieblichen geflügelten Engelsfiguren. Hand in Hand mit dieser Prunkliebe ging auch eine weitgehende Freigebigkeit, mit der namentlich die zu Gast weilenden Fürstlichkeiten bedacht wurden. Als der deutsche Kaiser Karl IV. mit seinem Sohne, dem römischen König Wenzeslaus, bei Karl V., seinem königlichen Neffen, im Jahre 1377 zu Paris weilten, wurden sie mit goldenen und silbernen Kunstwerken, welche ihnen der König und die Stadt Paris verehrten, geradezu überhäuft[6]. Bei anderen Gelegenheiten, wie bei dem Einzug der Königin Isabeau in Paris (22. August 1389), überbot man sich im festlichem Empfang und überreichte kostbare Geschenke, um der Königin eine ihrer Würde entsprechende Feier zu bieten[7]; allerdings wurde gelegentlich der Vorbereitung zu diesen Festlichkeiten die Wahrnehmung gemacht, daß große Lücken in der Schatzkammer vorhanden waren. Der nach Karls V. Ableben zeitweise als Regent des Königsreichs amtierende

---

[4] Jules Labarte, Histoire des Arts Industriels au Moyen-Âge et à l'Époque de la Renaissance, Paris 1864. II. S. 327.

[5] Henry Havard, Histoire de L'Orfèverie Française, Paris 1896. S. 232, 240, 242: Invent. du mobilier Charles V, roi de France, publié par Jules Labarte, Imprimerie nationale, 1879. Comte de Laborde, Les Arts à la cour de Bourgogne. — J. Guiffrey, Inventaires de Jean, duc de Berry (1401—1416), mit 841 Nummern.

[6] Henry Havard a. a. O. S. 244/45: Bericht der Christine de Pisan »Livre des faiz et bonnes mœurs du sage roi Charles« t. II p. 107.

[7] Marcel Thibault a. a. O. S. 108—147, Abbildung des Einzugs Isabeaus nach einer Miniatur »des Chroniques de Froissart« (S. 140); Jean Froissart, Chroniques, veröffentlicht von Buchon in der Sammlung französischer Chroniken. T. IX.

Herzog von Anjou hatte zur Bestreitung seiner Expedition nach Sizilien nicht nur die königlichen Kassen, sondern auch einen beträchtlichen Teil des königlichen Schatzes in Anspruch genommen. Das im Jahre 1399 aufgestellte Schatzinventar König Karls VI. (Bibliothèque nationale, Paris Ms. Nr. 21446) ist bei weitem nicht so umfangreich, als das seines Vaters, denn noch mancherlei andere Umstände trugen zur Minderung des Schatzes bei[8]).

Das Glück der königlichen Ehe war nicht von langer Dauer; im Jahre 1392 stellten sich nach einem Schrecken bei König Karl VI. geistige Störungen ein, die, wenn auch ab und zu sich lichte Momente zeigten, später in völligen Irrsinn ausarteten. An Stelle des unzurechnungsfähigen Gemahls führte von nun ab die Königin den Vorsitz im Staatsrat; sie war die ausschlaggebende Persönlichkeit, bald gelangte auch ihr Bruder Ludwig zu großem Einfluß, umsomehr als Isabeau infolge der Zwistigkeiten zwischen der orleanistischen und burgundischen Partei an ihm eine zuverlässige Stütze fand. Ludwigs Beziehungen zu demfranzösischen Hochadel wurden durch seine i. J. 1402 erfolgte Vermählung mit Anna von Bourbon, Tochter Johanns I. von Bourbon, verwitweten Gräfin von Berry, noch enger geknüpft[9]). Durch diese Ehe legte er den Grundstein zu seinem großen Besitz an Geld, Gut und Kostbarkeiten. Mit der ihm eigenen Tatkraft und der damals allgemein am französischen Hof herrschenden Skrupellosigkeit schreitet Ludwig weiterhin von Erfolg zu Erfolg; im Jahre 1392 wird er für den Fall des Ablebens des Königs als Mitvormund über die königlichen Kinder bestellt, der Dauphin Ludwig, Herzog von Guienne, wird seiner Obhut anvertraut, wofür ihm eine Jahrespension von 12 000 Franken zugebilligt wurde. In einer vom 27. Dezember 1409 datierten Verfügung des Dauphins, welche von der Abtretung der Herrschaft Marcoussis an Ludwig handelt, wird ausdrücklich betont, daß dies in Hinsicht auf die von Herzog Ludwig von Jugend auf geleisteten treuen Dienste mit Bewilligung und auf mündlichen Befehl des Königs erfolge[10]). Nach dem Ableben der Anna von Bourbon ehelichte Herzog Ludwig der Bärtige i. J. 1413 Katharina von Alençon, Witwe Peters von Evreux, Grafen

---

[8]) HenryHavard a. a. O. S. 246/247. — Dom Mich. Felibien berichtet in seiner »Histoire de l'Abbaye Royale de Saint-Denys en France«, Paris 1706, S. 327 u. 333, daß auch der Herzog von Orleans den in St. Denis aufbewahrten Gold- und Silberschatz der Königin Isabeau i. J. 1411 sich durch den Grafen von Armagnac aneignete, obgleich die König keine Erlaubnis hierzu gegeben hatte.

[9]) Die Hochzeit fand am 2. Oktober 1402 im Hôtel Saint-Pol zu Paris statt.

[10]) R. A. Mchn., Urkd. Frankreich, F. 35 Nr. 35: die Verordnung, wonach Herzog Ludwig zum Leiter des kronprinzlichen Hofstaates bestimmt wurde, trägt König Karls VI. eigenhändige Unterschrift; F. 4 Nr. 14, F. 5 Nr. 42, F. 5 Nr. 728. Vgl. auch: Oberbayer. Archiv für vaterländische Geschichte, 32. Bd. S. 62 ff.: »Regesten zur Geschichte Herzogs Ludwig d. Baiern von Ingolstadt und seines Vaters Stephan«; die Regesten sind, soweit nicht anders bemerkt ist, einer nicht sehr alten Aufzeichnung im K. Allgemeinen Reichsarchiv, betitelt: »Auszug etlicher Französischer, Lateinischer, Italienischer und teuscher (sic) Brieff« entnommen.« Herausgeber Dr. Christian Häutle. Vgl. ferner S. Riezler a. a. O. S. 219 ff. und Dr. Christian Häutle, Archivalische Beiträge zur Geschichte Herzog Ludwig des Bärtigen von Bayern-Ingolstadt, XXVIII. Bd. d. Oberbayer. Archivs S. 197—299.

von Mortaigne; er kam hierdurch in den Besitz der Grafschaft Mortaigne, allerdings nur für kurze Zeit, da diese von den Engländern bei ihrem Einbruch in die Normandie besetzt wurde. Den Titel eines Grafen von Mortaigne behielt aber der Herzog, der sich sehr zu Frankreich hingezogen fühlte, zeitlebens bei. Die Feierlichkeiten, welche anläßlich dieser Vermählung stattfanden, wurden durch einen Volksaufstand jäh gestört, Herzog Ludwig von Bayern und mit ihm ein Teil der Hochzeitsgäste gerieten in Gefangenschaft (20. Mai 1413), aus welcher Herzog Ludwig erst am 4. August des gleichen Jahres befreit werden konnte. Aus der Chronik des bayerischen Geschichtschreibers Hans Ebran von Wildenberg[11]), der unter Herzog Ludwig dem Reichen von Bayern-Landshut tätig war und besonders ausführlich die Geschichte der beiden letzten Ingolstädter Herzöge schildert, geht hervor, daß jene Haft in engem Zusammenhang mit dem von Herzog Ludwig dem Bärtigen erworbenen Schatz von Kleinodien und »parschaft, das er alles in Bayern schickt« in Zusammenhang stand, daß sich aber auch eine einflußreiche Persönlichkeit für den bayerischen Fürsten einsetzte und ihrer Überzeugung von dem rechtmäßigen Erwerb des Besitzes Ausdruck gab, erhellt aus folgenden angeblich von ihr stammenden und von Ebran von Wildenberg zitierten Ausspruch: »Wie gezimbt sich das, das diser edel Fürst bei uns sol in gefänknis gehalten werden? Er ist in dise Land komen, das er guet verdienen wil. Ob er nun sölichs erobert hat, das hat er doch mit willen des kunigs und der kunigin und hat nicht damit verhandelt, das er so unfürstlich zu gefänknus sol ligen. Dieser man pracht das zue, das der fürst an allen seinen schaden sunder geysl oder urfeth ledig dieser gefänknus gezelt und gelassen ward. Man vermeint auch, das die kunigin selb muet hiet widerumb gen Bairen, umb des willen gäb sy irem bruder das groß guet.«

Die Schriftstücke, aus denen bestimmt hervorgeht, daß Herzog Ludwig für Geldbeträge, welche er vom König zu fordern hatte, eine Anzahl Kleinodien als Pfand erhielt, sind noch heute vorhanden und mit gewissen im K. Geheimen Hausarchiv und im K. Allgemeinen Reichsarchiv aufbewahrten Dokumenten identisch. Bei der Heiratsabrede[12]), welche der Herzog mit Anna von Bourbon schloß, wurde vereinbart, daß dieselbe neben dem väterlichen Erbteil, fremden Gütern und einem Einkommen von 20 000 Frs. auch ein vom König zugesichertes Heiratsgut von 120 000 frs. mit in die Ehe bringe[13]). Von dieser Summe sollte eine Herrschaft ge-

[11]) Ebran von Wildenberg, in Quellen und Erörterungen zur Bayerischen und Deutschen Geschichte, herausgegeben von Friedrich Roth, München 1905, S. 135/137; hierzu vgl. in gleicher Sammlung: Ulrich Fueterers, Bayerische Chronik, herausgegeben von Dr. Reinhold Spiller, II. Bd., München 1909, S. 202/203, und Veit Arnpeck, Sämtliche Chroniken, herausgegeben von Dr. Georg Leidinger, III. Bd., München 1915, S. 597 ff. Bezüglich dieser Chronisten sei auf die Ausführung in M. Doeberls Entwickelungsgeschichte Bayerns, I. Bd., a. a. O. S. 351—357, hingewiesen.

[12]) Oberbayr. Archiv, 32. Bd., Regesten S. 65 ff.: Vom 1. Okt. 1402, 3. Februar 1404, 5. Februar 1404, 19. März 1404. — K. Geheimes Hausarchiv München, Urkunde Nr. 2185, Kasten 11.

[13]) Der Wert von 120 000 Fr. Gold entsprach 120 000 livres tournois, ein »Livre tournois« galt im Jahre

kauft werden, falls die Ehe kinderlos bliebe, solle der Besitz dem überlebenden Teil zufallen (1. Oktbr. 1402). Nachdem von dieser königlichen Aussteuer nur der geringe Teilbetrag von 20 000 Frs. dem jungen Paare durch den Pariser Kaufmann Frantz de Nerli in bar ausgezahlt wurde (3. Februar 1404), blieb noch der Restbetrag von 100 000 Frs. zu decken übrig, was infolge der schlechten königlichen Finanzen jedoch unmöglich war. Hierfür wurden dem Herzog Ludwig dem Bärtigen und seiner Gattin von dem König und der Königin eine Anzahl ihrer Kleinodien am 6. Februar 1404 und 19. März 1404 verpfändet. Spätere Bemühungen Isabeaus, die Einnahmen aus verschiedenen Steuern zur Tilgung dieser Schuld heranzuziehen, blieben erfolglos; in einer Verfügung heißt es: »und es sei Ir (der Königin) wille, das Frantz de Nelle [marchand et bourgeois de Paris] der Wechsler dies erstatte und das Herzog Ludwig die Clainat mug inhalten, bis er bezalt werde«[14]). Wie aus einem Vidimus des Pariser obersten Richters (garde de la prévoste) Pierre des Essars vom 10. Juli 1410 hervorgeht, waren diese Kleinodien am 19. April 1405 an die zu dieser Zeit in Paris weilenden Augsburger Bürger Konrad Bombrecht und Ulrich Stauer um 50 000 und 25 000 Dukaten weiterversetzt worden[15]). Obgleich diese Pfanddarleiher eigene Bevollmächtigte im Jahre 1410 zur Auslösung der Pfänder nach Paris schickten, konnte dies nicht erreicht werden. Es ist anzunehmen, daß Herzog Ludwig sich direkt mit Bombrecht und Stauer verständigte, nachdem nahezu alle diese verpfändeten Kleinodien späterhin, als Ludwig in die Heimat zurückgekehrt war, sich in dessen Besitz vorfanden[16]).

In fünf noch vorhandenen Urkunden, die sich im Allgemeinen Reichsarchiv und im K. Hausarchiv zu München befinden, ist die Beschreibung dieser Schatzstücke wiedergegeben[17]).

1402 ungefähr 10 Fr.; die Mitgift hatte daher einen damaligen Metallwert von 1 200 000 Fr.: Marcel Thibault a. a. O. S. 370 Anm. 3.

[14]) R. A. München, Urkunden Frankreich, F. 5 Nr. 27.

[15]) R. A. Mchn., Urkd. Frankreich, F. 5 Nr. 248, Vidimus des Pierre des Essars über die an die Augsburger Bürger Konrad Bombrecht und Ulrich Stauer versetzten Kleinodien, 10. Juli 1410. In den Jahren 1412 und 1414 läßt sich ein Augsburger Bürger Ulrich Stauer urkundlich nachweisen: Chroniken der deutschen Städte, Augsburger Chronik III. Bd. S. 467, IV. Bd. S. 145 Anm. 6.

[16]) Oberbayr. Archiv 32. Bd. a. a. O. f. 70, Regeste vom 10. Juli 1410: Isabella, Königin von Frankreich, erbietet sich »auf ansuchung der kaufleuten procuratorn mit genugsamer bezalung, als die Prokuratores nach verlauffendem Termin und bemelter Condition die versetzten kleinot zu verkauffen willens gewesen«; 10. Juli 1410: Ludwig Pfalzgraf will auf die »Supplikation der kaufleute procuratorn« daran sein, daß die Bezahlung geschehe, damit nicht die Kleinodien verkauft werden.

[17]) R. A. Mchn., Urkd. Frankreich: 1. F. 2 Nr. 46 »Vidimus des gewalz als der kunig der kunigin geit auf dy joyaux ze versetzen«, 21. Juli 1407. 2. F. 2 Nr. 183 »Ein Vidimus als dy kunigin meinem hern geit von die klainod versetzen« 21. Juli 1407. 3. F. 2 Nr. 22: »Vidimus dez briefs als mein her dy kleinod dem bonbrecht versetzt«, 13. Juli 1410. 4. F. 7 Nr. 184 »Ein Vidimus des gewalts, so die kunigin Hertzog Ludwig gibt von der Clainat wegen, das er die verkauffen oder versetzen müge«, 11. Sept. 1423 K. Geh. Hausarchiv, Mchn. Kasten 11 Nr. 2187: »Ein Vidimus ains briefs darInn der kunig von Frankreich Herzog Ludwig einsetzt die Clainod, in dieselben brief benennet von der 100 000 gulden Heyrats wegen«, 11. Septb. 1423.

Die beiden letztverzeichneten Urkunden sind von Brimorius de la Scala vidimiert und gesiegelt. Nach

Neben dem Heiratsgut hatte König Karl VI. für Herzog Ludwig auch eine Jahrespension von 12000 Francs ausgesetzt, auch dieser Betrag konnte infolge der großen Ebbe in der königlichen Schatulle nicht ausbezahlt werden, so daß abermals wertvolle Schatzstücke als Versatzstücke hergegeben werden mußten — zwei herrliche Marienbilder — wovon das eine, das sogenannte »goldene Rößel«, sich heute noch in der Schatzkammer zu Altötting befindet. In der im K. Geheimen Hausarchiv zu München aufbewahrten Urkunde (Kasten 11 Nr. 2218), datiert vom 30. Juli 1405, vidimiert am 11. Septb. 1423 durch Brimorius de la Scala, werden die beiden verpfändeten Marienbilder ausführlich beschrieben; als Zeugen des urkundlichen Beschlusses sind genannt ..... Le roy et son conseil, ou le Roy de Navarre, monseigneur le duc de Berry et austres estoyent .... Die von Jules Labarte[18]) aufgestellte Behauptung, daß Herzog Ludwig die Marienbilder entwendet habe, ist hierdurch hinfällig. »Ludwig Pfalzgraf verschafft seinen Erben etliche Kleinode« so (er) under deß Alarts de Gardin und Johann von Verdriel handeln gelassen« und nach seinem Tode »mit sonder condition ausgeteilt werden sollen«[19]) und in der Verschreibung Wielands von Freiberg — Herzog Ludwigs unehelichem Sohn — vom 2. Oktb. 1438 heißt es ausdrücklich: »und wie wol das auf etliche meines gnädigen Hertzog Ludwigs x. x. vorgenant gemachel säligen wappen stet, so hat er sy doch von seinem aigen gelt machen lassen, als das alles In den briefen, die mir sein gnad darüber geben hat, klarlichen begriffen ist, gegeben und damit begabt und fürsehen hat«.

In dem »langen Brief« Herzog Ludwigs (veröffentlicht im XXI. Heft d. Sammelbl. d. Hist. Ver. in u. f. Ingolstadt) werden verschiedene Kleinodien als in den früheren Besitz der Königin Elisabethen gewesen (S. 16) erwähnt. Es ist demnach nicht unwahrscheinlich, daß ein Teil der Kleinodien, an Ludwig für Deckung seiner Forderungen abgegeben wurde, der andere Teil sollte dann zur Verfügung der Königin Isabeau bei der geplanten Rückkehr in die Heimat stehen. (Vgl. Ebran v. Wildenberg und Riezler III. Bd. S. 222). Später, als Ludwig sich mit Isabeau entzweit hatte, verficht er aber sehr bestimmt seinen Anspruch auf den aus Frankreich mitgenommenen Kleinodienschatz, wie aus der Nieder-

---

der für Herzog Ludwig dem Bärtigen unglücklichen Schlacht bei Alling (20. Sept. 1422) gegen die Münchener Herzöge wurde die Verwaltung des Herzogtums Ingolstadt dem königlichen Hofmeister Brimorius de la Scala (von der Leiter), einem Abkömmling des berühmten Veroneser Geschlechtes der Scaliger, übergeben. [Vgl.: Über das Geschlecht der »von der Leiter«, Eduard Wimmer: »Bericht über Hanns von der Leiter, Statthalter zu Ingolstadt«, mit Stammtafeln [Brunoro della Scala S. 91] S. 84—98; Oberbayr. Archiv f. vaterl. Geschichte, 31. Bd., München 1871.]

[18]) Jules Labarte, Histoire des Arts Industriels au moyen-âge et à l'époque de la Renaissance, Paris 1873 (II. Aufl.), S. 54: »... le duc Louis de Bavière, frère de la reine Isabeau, qui avait enlevé cette belle pièce avec plusieurs autres du trésor de Charles VI ....« Der gleiche Verfasser in den Annales Archéologiques XXVI Paris 1869, Le Rössel d'or d'Altötting S. 204—212 .... »Je crois que le duc de Bavière s'est payè par ses mains ...«

[19]) Oberbayer. Archiv Bd. 32, S. 70/71, Monumenta Boica Bd. 34, München, 1854 CXLVI, S. 352.

schrift seines im Neuburger Kopialbuch Nr. 3 f. 96/97 (R. A. Mchn.) befindlichen Schreibens — am Rande seitwärts d. Jahreszahl 1425 — an die königliche Schwester hervorgeht: .... »gnädige frau, die chlainet sind uns versetzt von unserer Heirat wegen, als wir den brief haben von unserem herrn dem konig eurem gemahel seelig gedechtniß und von euer gnaden, die gangen sein durch den gannßen rat; wir haben auch die versetzt mit euerem wissen, des wir nicht schuldig wären gewesen nach unser Brief sage; darnach als die Zeit und mer vergangen und man sie verkaufen welt, kamen wir für euer Gnad mer wann miest, daß Ir eur Räte darzuschicken wolt, daß man die chlainat verchauft, das wir von euch nicht bechomen mochten. Darnach nahmen wir etlich kauffleut und euren und unser Rat Meister Jan Dole aus dem parlament und zwen notarn aus dem schatelet und verchundten euch aber, das Ir eur Räte zu dem verchauffen schikte und wolt Ir dies nicht tun, so müssen wir die pfant verchauffen nach eures Briefs sag, da man von Euch haben. Daz wir auch Brief haben von dem schatelet und als wir sahen, das man die pfand verchaufen welt, da namen wir das gult zu schaden auf die kleinot, 15000 fl. reinisch von dem von Hohenstein, das landchundig ist durch eur nütz und des mynsten schadens wellen, als ob es unser aigenlich dingk wär gewesen. Und haben die schäden bezalt von eur gult und mainen Ir legtens die pillich an ein rechnung; wolt Ir aber dies nicht tun, so gebt uns brief, damit wir versorgt und das die klainet furbas unser sein, so wellen wir die schaden selb ausrichten; wann hatten wir die schäden nicht bezalt, die chlainet wären schon vor viel Jaren verchauffet gewesen, als von euch das vor auch geschrieben haben; wolt aber eur gnad uns die schäden nicht an ein rechnung legen noch uns mit briefen versorgen, das die chlainet unser wären, daz uns doch euer gnaden schuldig ist, so chönen wir doch von treuen und euren Briefen wegen durchnider (?) wann eur Brief sagt, das wir mit euren chlaineten tun sollen, als wäre es unser eigen ding; das haben wir auch also getan, dazu wisset Ir auch selbs wol, das uns gar ungenedigklich und unrecht beschäch.«

Die Schatzstücke ließ Herzog Ludwig während seines Aufenthalts in Frankreich nach der Heimat verbringen, sie wurden teils in Straßburg und Regensburg, teils in Neuburg und Lauingen hinterlegt[20]). Herzog Stephans Tod (2. Oktb. 1413) rief Ludwig in die Heimat zurück, wo er die väterliche Regierung übernahm; in späterer Zeit reiste Herzog Ludwig noch mehreremal nach Paris und man bediente sich dort gerne seines Rates. So wurde er am 5. November 1420 (?) um Rat von König Karl[21]) angegangen: »er wolle ihm bei Briefszeiger im Vertrauen wissen lassen, was für Herrn daselbst im lande ihm (dem Könige von Frankreich) könnten dienen und

---

[20]) Oberbayer. Archiv Bd. 32, Regeste S. 70: Am 29. September 1412 sandte Herzog Ludwig »ein verschlossenes und verpetschirtes Felleisen« nach »Berg in Hengau« »mit sonder Condition seinen Erben verschafft«. — Dr. August Kluckhohn, Ludwig der Reiche. Nördlingen 1865. S. 359/361. I. Exkurs: Über die Schätze Ludwig des Bärtigen.

[21]) Oberbayer. Archiv Bd. 32, S. 72: König Karl VI. von Frankreich starb im Jahre 1422.

helfen wider die Engellender und iren Anhang; wolle sich mit Briefszeiger underreden von diesen sachen und seinen worten glauben«. —

BESCHREIBUNG DER HERZOG LUDWIG DEM BÄRTIGEN VERPFÄNDETEN KLEINODIEN.

Nach dem französischen Urtext.

(Die Numerierung der Gegenstände erfolgte der besseren Übersicht halber.)

A. Aus dem Besitze des Königs stammende und am 6. Februar 1404 verpfändete Schatzstücke:

(I.) Eine große Krone, genannt die Krone mit den à jour gefaßten Edelsteinen, mit 6 großen und 6 kleinen Fleurons (Anm.: lilienförmig gestaltete Kronenzacken). Jede der 6 großen Fleurons enthält 4 Balas (Anm.: Balas rubin, rosenroter Spinell), 4 Saphire, 3 Diamanten und 9 Perlen, jede der 6 kleinen 1 Balas, 2 Saphire, 1 Diamant und 7 Perlen, und auf diese Art wechseln diese Fleurons miteinander ab. Das aus hochrotem Samt gefertigte Kronenhäubchen ist mit 40 goldenen Lilien besät und weist einen mit 16 Balassen besetzten Kreuzbügel auf. Das Fruitelet [Knopf in Form einer kleinen Frucht oder Blume als Abschluß eines Gegenstandes. Godefroy, Dictionnaire de l'ancienneLangue française Bd. IV] besteht aus einem großen geschliffenen Balas mit 6 Ecken, oberhalb desselben befindet sich eine große Perle und unterhalb 4 birnförmige Perlen.

(II.) Item eine goldene Krone, genannt die Dornenkrone mit 4 Fleurons, von denen jeder mit 5 großen Balassen, 3 Saphiren, 1 Smaragd und 8 Perlen besetzt ist (bei 2 Fleurons fehlen 2 Perlen). Am Kranze ist ein großer Saphir, ebenso in der Mitte des doppelten Reifens ein solcher, der an den Enden angebohrt ist. Gewicht 10 Marcs 5 Onzes und 10 Esterlins[22]).

Der silbervergoldete Fuß, auf welchem die Krone ruht, wiegt 11 Marcs 4 Onzes und 10 Esterlins. Unterhab der obenerwähnten Saphire, in dem dahinter befindlichen Raume, nach Kreuzart, ein Dorn vom Kranze unseres Herrn.

Im Schatze Karls V., Königs von Frankreich, befanden sich 40 Kronen, ohne Einrechnung der mit Edelsteinen geschmückten Kopfbedeckungen, so: »die sehr große, sehr schöne und die beste Krone des Königs«, »die Krone mit den langen Smaragden«, »die Krone mit den viereckigen Edelsteinen«, »die Krone mit den à jour gefaßten Edelsteinen« »la couronne à pierreries à jour«[23]).

Höchst wahrscheinlich ist die letztere mit der an Herzog Ludwig verpfändeten Krone identisch, ihre Fassung dürfte der in der Wiener Hofburg aufbewahrten alten deutschen Kaiserkrone ähnlich gewesen sein. Bei letzterer sind nach der Beschreibung Franz Bocks[24]) die nach mittelalterlicher Weise ohne Schliff gehaltenen cabochons in durchbrochene Teile des Goldbleches eingesetzt und mit einer künstlerischen Filigranfassung befestigt, so daß das von allen Seiten einfallende Licht den Steinen größeren Glanz und erhöhten Schimmer verleiht (Bock, Tafel I, S. 8--12).

Von dem gleichen Verfasser sind in seinem Prachtwerke verschiedene Kronen, deren Zinken (pinnae) die Form einer heraldischen Lilie aufweisen, abgebildet und

---

[22]) Das Pariser Pfund enthielt 16 Unzen, Onces; die Goldschmiede teilten die Unze in 20 Esterlins, jeden Esterin in 2 Mailles. Marcel Thibault a. a. O. S. 440.

[23]) Henry Havard a. a. O. S. 366.

[24]) Franz Bock, Die Kleinodien des heiligen römischen Reichs deutscher Nation. Wien 1864.

beschrieben. So die böhmische Königskrone im Domschatze zu St. Veit in Prag (Bock, Tafel V, S. 24/26), die nach Anlage und Verzierung als Nachbildung jener französischen Krone betrachtet werden kann, welche die Nachfolger Ludwig des Heiligen bei der Krönung trugen (Felibien[25]), Tafel IV, Fig. 2) — die deutsche Königskrone im Domschatz zu Aachen (Bock, Tafel IX, Fig. 11 S. 39) — die Krone Philipps des Frommen im Schatze der Kathedrale zu Namur (Bock, Tafel XLV, S. 208) — die »Krone des hl. Heinrich« in der Münchner K. Schatzkammer (Katalog Schauß[26]) S. 191 und Abbildung bei Bassermann[27]) S. 11 Nr. 15) — der obere zehnteilige Aufsatz zur Krone der hl. Kunigunde, aus dem 14. Jahrhundert, der mit einem aus früherer Zeit stammenden Stirnreif zusammengefügt ist, ebenfalls in der Münchner K. Schatzkammer (Katalog Schauß S. 193, Bassermann Beschreibung und Abbildung S 12 Nr. 16, Bock, Tafel 39, S. 185/187). Kronen mit lilienförmigen Fleurons sind auch bei Havard abgebildet, wie das Kronenreliquair in der Kirche St. Mathurin zu Paris (S. 206) und die Krone »du Paraclet« im Besitze der Kathedrale zu Amiens.

Was die dem Herzog Ludwig dem Bärtigen verpfändete Dornenkrone anbetrifft, so war wahrscheinlich die Reliquie in ähnlicher Weise wie bei der Krone Philipp des Frommen eingeschlossen; bei dieser befindet sich der Dorn im Innenraum eines von Edelsteinen verzierten Behälters, welcher am vorderen Teil der Krone aufsitzt und von einer Lilie überragt wird; das Kreuz der böhmischen Königskrone birgt gleichlalls einen Dorn von der Krone des Heilands.

Die Form jener fußartig gestalteten Tragkörper, wie ein solcher bei der dem Herzog Ludwig verpfändeten Dornenkrone erwähnt wird, ist aus Ausbildungen in Dom Felibiens Geschichte der Abtei St. Denis, Tafeln III und IV, S. 540, 542, ersichtlich. Aus dem breiten runden Sockel wächst ein starker Schaft, der eine breite Schale mit der darauf befindlichen Krone trägt.

(III.) Item ein goldenes Kreuz, genannt das Kreuz von Bourges; dasselbe hat eine flache Form und ist mit 9 Balassen, 8 Saphiren und 13 Smaragden besetzt. Gewicht 8 Marcs, 2 Onzes und 10 Esterlins, das des silbervergoldeten Fußes 4 Marcs 2 Onzes.

(IV.) Item ein anderes Kreuz von ähnlicher Form, besetzt mit 8 Balassen. In der Mitte dieses Kruzes befinden sich 1 sehr großer Balas, 8 Saphire und 13 Smaragde. Gewicht 6 Marcs 4 Onzes 10 Esterlins und das, des in Form einer Rose gestalteten silbervergoldeten Fußes 4, Marcs 66 Onzes 10 Esterlins.

Herzog Johann de Berry hatte der Sainte Chapelle zu Bourges nahezu alle seine goldenen Kleinodien, die er mit so großen Kosten gesammelt hatte, vermacht; ein außerordentlich reich gearbeitetes Kreuz wurde vom Bruder des Königs Karl VI., dem Herzog von Orleans, der Pariser Celestinerkirche gestiftet. (Nach Henry Havard a. a. O. S. 256.) Meist hatten die gotischen Kruzifixe einen leuchterähnlichen Fuß,

[25]) Dom Felibien, Histoire de l'abbaye Royale de St. Denys. Paris 1706.

[26]) Emil von Schauß, Historischer und beschreibender Katalog der Königlich Bayerischen Schatzkammer zu München. München 1879.

[27]) E. Bassermann-Jordan und Wolfgang Schmid, Bayerische Kirchenschätze, der Bamberger Domschatz. München 1914.

Drei- oder Vierblätter an den Enden des Stammes; sie waren reich mit Edelsteinen verziert.

(V.) Item ein Reliquiar in Form eines Tabernakels, welches uns von unserem Onkel von Berry geschenkt wurde. Oberhalb desselben befindet sich ein Bild unserer lieben Frau und inmitten ein Dorn (aus der Krone) unseres Heilands. Die Verzierung besteht aus 14 Balas, 12 Saphiren, 8 Smaragden, 67 Perlen und 13 Diamanten." Auf dem mit dem emaillierten Wappen der Berry versehenen Sockel stehen zwei Engel, welche das kleine Reliquiar tragen. Ein Stück Silber fehlt. Gewicht des Reliquiars 9 Marcs 6 Onzes 2 Esterlins, das des silbervergoldeten Sockels 62 Marcs 7 Onzes.

Dieses Kunstwerk wird in der Schatzliste Herzog Ludwig des Bärtigen nicht mehr erwähnt. Ein Reliquiar in ähnlicher Art mit einer Reliquie; der Hand des hl. Thomas in einem Behälter, welcher von zwei Engeln getragen wird, ist bei Dom Felibien Tafel II, 540 abgebildet. Dasselbe stammt gleichfalls vom Herzog von Berry, der es im Jahre 1394 nach der Abtei St. Denis stiftete, um die Heilung seines erkrankten königlichen Neffen, Karl VI., vom Himmel zu erflehen.

Noch ein anderes im Besitze der Ursulinerinnen zu Maubeuge befindliches Reliquiar zeigt dieselbe Anordnung. Es ist dieses der sogenannte Heiligenschrein mit dem Schleier der hl. Aldegundis. Inmitten eines länglich geschweiften, mit Rosetten verzierten Sockels erhebt sich ein unten von Spitzbögen umgebener Träger, auf dem ein wagrecht gelagerter Reliquienbehälter ruht, welchen wiederum eine kleine offene gotische Kapelle krönt. Zu beiden Seiten des Trägers stehen zwei das Reliquiar haltende geflügelte Engelsgestalten, im Innern der gotischen Kapelle kniet die heilige Aldegundis. Dieselbe erhielt von St. Amandus, dem Utrechter Bischof, den Schleier. In der Gegend von Maubeuge, wo sie als Wohltäterin wirkte, wird sie als Heilige verehrt. Abbildung bei Henry Havard a. a. O. Tafel Nr. 15.

(VI.) Item ein goldenes Bild St. Peters mit seinen Schlüsseln in der einen Hand, in der andern ein goldenes, mit einer kristallenen Hülse versehenes Reliquiar. Dessen Verzierung besteht oben aus einem großen Balas nebst 4 Perlen und rings herum aus 6 Balas, 4 Saphiren und 24 kleinen Perlen. An dem Mantel ist eine Spange angebracht, welche einen von 3 Perlen und 3 Diamanten umschlossenen Balas enthält; das Diadem weist 6 Balas, 24 Perlen und 6 kleine Diamanten auf. Genanntes Bild steht auf einem silbervergoldeten, mit dem emaillierten Wappen von Frankreich und von Berry versehenen Gestell. Das Gewicht der Figur beträgt 12 Marcs 3 Onzes und 10 Esterlins Gold, das des Sockels 7 Marcs 6 Onzes.

Zweiundzwanzig Bilder verschiedener Heiligenfiguren aus Gold und zwölf Apostelfiguren aus Silber gefertigt, befanden sich in der Schatzkammer König Karl V. von Frankreich; das Gesamtgewicht der letzteren betrug 183½ Mark[28]).

(VII.) Item ein kristallenes, mit Gold verziertes Kreuz, mit einem Kruzifix, der Mutter Gottes und St. Johannes aus Gold gefertigt. Unterhalb des Kruzifixes befinden sich 7 Balas und ein großer Saphir sowie 16 Troches [29]) aus Perlen, jede Troche aus 3 Perlen bestehend, und unterhalb der Mutter Gottes und St. Johannes 16 kleine Perlen. Am unteren Teil des Kreuzes ist ein mit 24 kleinen Perlen umrandetes Veronikabild angebracht. (Veronikabild, Veronikatuch, das Schweißtuch oder der Schleier

---

[28]) Jules Labarte, Histoire des Arts Industriels a. a. O., Ausgabe 1864, S. 944; Henry Havard a. a. O. S. 233.

[29]) Troche benannte man eine Zusammenstellung kostbarer Steine und Perlen in Form von Knöpfen, Blumen usw., Godefroy, Dictionnaire de l'ancienne langue française VIII. Bd., S. 81.

der hl. Veronika, womit diese dem kreuztragenden Erlöser das Antlitz abtrocknete, das sich auf dem Tuch als vera icon, wahres Abbild, abdruckte.)

Genanntes Kreuz ist auf einem silbernen Sockel befestigt, auf welchem sich drei silberne Engel befinden; von diesen hält einer eine Säule, die anderen zwei einer eine Lanze und der andere zwei Geißeln. Das Gewicht an Gold und Silber beträgt 13 Marcs 3 Onces.

(VIII.) Ein goldenes Bild des heiligen Karl, in der rechten Hand ein kristallenes Reliquienkästchen, in der linken einen goldenen Degen haltend. Die auf dem Haupte befindliche Krone ist mit 4 Balas, 4 Saphiren, 4 Smaragden und 24 Perlen besetzt. Auf dem silbervergoldeten viereckigen Fuße ist das emaillierte französische Wappen angebracht. Gewicht 16 Marcs 7 Onces.

Als Heiliger wurde Karl der Große gewöhnlich in vollem Kaiserornat mit Krone, Schwert, Reichsapfel und Zepter, bisweilen auch das Modell einer Kirche (das Münster in Aachen) haltend, dargestellt.

(IX.) Item ein Bild des heiligen Michael, weiß emailliert; derselbe hat ein mit 4 Saphiren, 1 Balas und 4 Perlen besetztes Kreuz und auf seinem Kopfe eine mit vier kleinen Balas und 12 Perlen besetzte Krone. In seiner linken Hand hält er ein Heftl (fermillet) mit einem hellen, von 8 Perlen umgebenen Balas. Zu beiden Seiten des genannten Bildes sind zwei blühende Bäumchen, auf welchen zwei kleine Balas und 38 Perlen sich befinden, ferner zwei kleine Engel, die je einen Saphir halten. St. Michael steht auf einem Fußgestell, worauf sich die Figur des Teufels sowie zwei kleine Engel, deren jeder einen Saphir und eine Troche von Perlen trägt, befinden. Dieser Sockel hat die Form einer Burg mit Zinnen und oberhalb der Pforte ist ein Balas und vier starke Perlen angebracht. Gewicht 7 Marcs und 1 Onces Gold.

Wie Labarte berichtet (Ausgabe 1864: Histoire des Arts II, S. 345) befand sich im Schatze des Herzogs von Anjou eine große silbervergoldete Statue des St. Michael im Gewichte von 74 Mark. Zu seinen Füßen wand sich ein Lindwurm mit azurblau emaillierten Flügeln, in dessen Rachen St. Michael eine weißsilberne vom Kreuz bekrönte Lanze stößt. In der linken Hand hält derselbe einen silbervergoldeten Apfel mit darüber befindlichem kleinen Kreuz (Reichsapfel). Der sechseckige Sockel wies emaillierte Darstellungen auf. Im Verlaufe dieser Abhandlung wird über die in den Besitz Herzog Ludwigs übergegangene goldene St. Michaelsfigur noch weiter berichtet werden.

(X.) Item ein goldenes Bild des St. Dyonisius, der seinen Kopf in den Händen hält. Seine Mitra ist mit 4 Saphiren, 3 Balas und 26 geringen Perlen und das Diadem mit 3 Saphiren, 1 Balas und 3 Troches zu je 3 Perlen besetzt; zu seinen beiden Seiten befinden sich zwei weißemaillierte Engel. Der Sockel enthält 8 Saphire, 6 Balas und 16 Troches, jede zu 2 Perlen, und ein Kristall, auf welchem der Herr dem hl. Dyonisius die Kommunion reichend dargestellt ist. Gewicht 12 Marcs 5 Onzes Gold. (Dieu qui escominche St. Denis; nach Godefroy a. a. O. III. Bd. S. 417. Escommiche: »hostie donée à la communion«.)

(XI.) Item ein goldenes Bild St. Philipps, hält in der rechten Hand ein mit 7 Balas und 12 Perlen besetztes Kreuz und in der anderen ein goldenes Buch. Das Diadem ist mit 3 Balas und 12 Perlen geschmückt. Die Figur steht auf einem silbervergoldeten Fuße, worauf sich an der Vorder- und Rückseite das emaillierte Wappen von Frankreich und das links geschrägte von Burgund befinden. Gewicht der Figur ohne Fuß 8 Marc 4 Onzes 17 Esterlins Gold und das des silbervergoldeten Fußes 6 Marc 7 Onzes und 10 Esterlins.

(XII.) Item ein anderes goldenes Bild des St. Dyonisius, der seinen Kopf in den Händen hält. Mitra, Halskragen und Pallium sind mit Steinen verziert. Der Fuß ist silbervergoldet. Gewicht der Figur 6 Marc 2 Onzes Gold und des Sockels 8 Marc 4 Onzes Silber.

Die letztaufgeführte St. Dyonisiusfigur ist höchstwahrscheinlich mit jener identisch, die unter anderen Statuen im Inventare Karls V. von Frankreich mit der gleichen

Beschreibung und dem gleichen Gewicht aufgeführt wird. [Inventar Karls V. veröffentlicht von M. de Laborde in der Revue archéologique, Tafel VII, Labarte a. a. O. II. Bd. (1864) S. 344.] Im Besitze der Abtei St. Denis befand sich ebenfalls eine silbervergoldete Dyonisiusfigur; diese Statue wurde im Jahre 1363 durch Marguerite de France, Tochter des Philippe le long, nach St. Denis gestiftet. (Abgebildet bei Dom Felibien a. a. O. Tafel II, Figur M., S. 538.) Der Apostel St. Philipp hat als Attribut entweder ein Antoniuskreuz (T) oder einen langen oben mit einem Kreuz endigenden Stab.

(XIII.) Item ein silbernesBild des hl.Ludwig auf einem hohen silbernen Sockel, welcher von 6 Cherubins getragen wird. Zur Rechten und Linken des Heiligen befinden sich zwei Engel, wovon einer den Schild Frankreichs, der andere den Helm (heaume) trägt. Der heilige Ludwig hält in der rechten Hand ein Zepter und in der linken ein Reliquiar, dessen Deckel mit 4 Balas, 1 Saphir und 4 Troches von Perlen verziert ist. Besagte Figur ist mit einer Soutane [sot], darauf das Wappen von Frankreich, bekleidet; die Mantelschließe besteht aus einem von 4 Perlen umgebenen Balas, die kleine Goldkrone hat 6 Fleurons, deren 5 mit 5 Balas, 5 Saphiren und 23 Perlen besetzt sind; das Diadem ist von Gold, und sowohl die Gesichter als auch die Hände der Engel sind weiß emailliert. Gewicht an Gold wie an Silber 16 Marcs 2 Onzes.

Das im französischen Text für den Umhang gebrauchte Wort sot d. i. eine Soutane läßt darauf schließen, daß die silberne Figur des hl. Ludwig mit dem Ordenskleid der Franziskaner, welche Tracht Ludwig der Heilige vor seinem Kreuzzug anlegte, bekleidet war; er gehörte ja dem dritten Orden des hl. Franz an[30]).

In dem Werke Henry Havards ist eine nicht mehr vorhandene Reliquienbüste des hl. Ludwig abgebildet (S. 202), deren Krone und Brustansatz die Verzierung mit kostbaren Edelsteinen aufweisen. Nach einem Inventar[31]) der heiligen Kapelle von 1573 wurde dieses kostbare Werk, welches von vier Engeln getragen wurde, im Jahre 1306 durch den Goldschmied Quillaume im Auftrage Philipp des Schönen ausgeführt.

B. Aus dem Besitze der Königin Isabeau[32]) stammende, am 19. März 1404 an Herzog Ludwig verpfändete Kleinodien.

(XIV.) Eine Krone mit achtteiligem Reif; 4 Teile desselben sind mit je 1 Smaragd, 4 Balas und 4 Troches von Perlen, jede Troche zu 3 großen Perlen besetzt, die anderen 4 Teile mit je 1 Balas, 4 Smaragden

---

[30]) Dieses silberne Bild des hl. Ludwig wird in den späteren SchatzlistenHerzog Ludwig des Bärtigen nicht erwähnt.

[31]) Douet d'Arcq, Invent. des reliquiaires, livres et ornements de la Sainte-Chapelle (1573), veröffentlicht in der Revue Archéologique T. V. p. 201.

[32]) Henry Havard berichtet nach einem vorhandenen Dokument über die große Anzahl von Geschenken, welche Isabella, eine Tochter der Isabeau de Bavière, bei ihrer Hochzeit erhalten hatte. Isabella von Frankreich, das dritte Kind aus der Ehe mit Karl VI., hatte im Alter im Alter von 7 Jahren König Richard III. von England geehelicht (1396). Nach kaum dreijähriger Ehe starb der Gatte, Isabeau kehrte nach Frankreich zurück, die von ihr nicht zurückgebrachten Kostbarkeiten wurden dann von dem königlichen Vater angefordert. Unter diesen Stücken wurden genannt: Goldreife mit kostbaren Steinen, Kronen mit 8 Fleurons, Agraffen mit Perlen und Rubinen besetzt, Rubinen-, Perlen- und Diamantenkolliers, Gürtel, Perlenhäubchen nach Art einer Rose auf hochrotem Samt befestigt, Coiffes von Perlen gefertigt, aus Edelstein hergestellte Lilienblüten, goldene Geschirre mit Edelsteinen besetzt usw. — Henry Havard, a. a. O. S. 229/230.

und 4 Troches von Perlen, jede Troche zu 3 großen Perlen; zwischen jedem dieser Teile befinden sich weiße Rosen, und in deren Mitte ein Besant d'or. Item acht Fleurons, 4 Stück davon sind groß und sind besetzt mit je 1 Smaragd, 4 Balas, 5 Troches von Perlen, jede Troche zu 3 großen Perlen, sowie mit einem Diamanten am unteren Ende; an den anderen 4 Fleurons befinden sich je 1 Balas, 3 Smaragden, 4 Troches von Perlen, jede Troche zu 3 großen Perlen, dann am oberen Ende eine einzelne große Perle und am unteren Ende ein Diamant.

Diese herrliche Krone zeigt verschiedentliche Ähnlichkeiten mit der im Aachener Münsterschatze befindlichen Brautkrone der Margarete von York[33]). Ebenso reichen Edelsteinschmuck tragend, sind an dem Stirnreif auch jene vorerwähnten Rosen angebracht, die fünfblätterig gestaltet, teils weiß, teils blau emailliert sind und deren Mitte ein Rubin schmückt, während bei der Krone der Isabeau an dieser Stelle ein »Besant d'or« sich befand. Diese byzantinische Goldmünze kommt als Zeichen im Wappen der Nachkommen von Kreuzfahrern vor; nach Leber[34]) betrug das Lösegeld des hl. Ludwig, mit dem er im Kreuzzuge aus seiner Gefangenschaft die Freiheit wieder erlangen konnte, 800 000 besants d'or, ein Betrag, welcher dem heutigen Werte von 33 Millionen Franken entspricht. Archivalische Nachrichten, die Marcel Thibault in seinem bereits genannten Werke Isabeau de Bavière gibt[35]), nennen unter anderen auch den Namen des Goldschmiedes, der die Abänderung zweier Kronen, im Jahre 1389, für die Königin Isabeau vornahm, es war dies der Hofgoldschmied und Kammerdiener des Königs Jehan du Vivier; ursprünglich war eines dieser Diademe von dem Goldschmied »Jehan de Lisle« (Lille) angefertigt worden.

(XV.) Eine gute Coiffe (enganschließende Haube) mit einzeln gefaßten Balassen, Saphiren und Troches zu je 3 Perlen, sowie einem Diamanten besetzt; im mittleren Teil dieser Coiffe befinden sich 90 Troches mit Perlen, 44 Balas und 42 Saphire; das Stirnband besteht aus 32 Teilen, davon weisen 12 Teile je einen großen Balas, die anderen 11 je einen von Perlen umschlossenen Diamanten auf.

(XVI.) Item eine Cornette zu 12 Teilen, welche ganz aus Perlen angefertigt ist, und zwar weisen sechs Teile jeder einen Balas und 36 Perlen, die anderen sechs jeder gleichfalls einen Balas sowie 37 Perlen auf.

(XVII.) Item eine andere Cornette nach Art der Mouronblätter gearbeitet (Mouron ist eine Pflanze, unserem Gauchheil aus der Gattung der Primulazeen entsprechend), aus 11 Teilen, wovon jeder 5 Balas und 18 Perlen trägt, bestehend. Insgesamt zählt diese Cornette 55 Balas und 198 Perlen.

Aus dem Bericht Marcel Thibault's [36]) über die Gewänder und den Schmuck der Königin gelegentlich der in der Zeit vom 22.—27. August 1389 zu Paris stattgefundenen Einzugsfeierlichkeiten ersieht man auch, welcher Meister die Kopfbedeckungen für Isabeau angefertigt hatte. Als solcher wird der bereits genannte Hofgoldschmied Jehan de Vivier bezeichnet; er lieferte eine genau beschriebene, reich mit Edelsteinen verzierte »coiffe de la roine«, dann einen als »le chappel d'Angleterre« bezeichneten kostbaren Kranz. Abbildungen von Coiffes, die auch den Hinterkopf

---

[33]) Franz Bock, a. a. O. Taf. XLV, Fig. 69, S. 211

[34]) Leber, Essai sur l'application de la fortune privée au moyen-âge. — Henry Havard a. a. O. S. 159.

[35]) S. 441: Arch. nat. K. K. 20 f. 161—165.

[36]) Marcel Thibault, Isabeau de Bavière a. a. O., Anhang: Archivalische Auszüge S. 437—443; auf dem Titelblatt dieses Werkes sieht man die Königin Isabeau und zwei Hofdamen mit den damals gebräuchlichen hohen Kopfbedeckungen.

umschließen, sind im Werke von Lacroix et Seré, Le Moyen-age et la Renaissance Paris, 3. Bd., (1850) unter »Modes et Costumes« aus Tafel 33 und 34 ersichtlich (Verfasser Horace de Vielcastel).

Für die als Cornette bezeichnete Kopfbedeckung wird im N. C. B. Nr. 32 . 157 der Ausdruck »Schappel« gebraucht. Unter einem solchen Schappel, Schapel, Schapellin ist ein schmaler Kopfreif von kronenähnlichem Diadem bis zum künstlichen oder natürlichen Blumenkranz zu verstehen; diese kostbaren Kränze, wie sie die Königin Isabeau trug, waren reich mit Perlen und Edelsteinen besetzt, die Form der Mouron- bezw. Gauchheilpflanze wurde damals häufig nachgemacht. So fertigte Jehan de Vivier 40 goldene, blau emaillierte, edelsteingeschmückte Blumen mit grünen und goldenen Blättern an, welche der Mouronpflanze nachgebildet waren. Als »Cornette« wird auch eine mit einer Binde umwundene Haube bezeichnet; die Enden der nach vorne geknüpften Binde bildeten zwei Hörner.

(XVIII.) Item die Halbfigur eines Heiligen auf einem Gewebe von schwarzer Seide, geschmückt mit 14 Balas, 13 Saphiren, 52 Perlen sowie mit 4 kleinen Saphiren an der Schließe, ein großer Saphir mit mehreren kleinen Perlen hängt am Ende des Gürtels.

Nach dem N. C. B. Nr. 32 f. 157 handelte es sich um einen Gürtel mit silbervergoldeter Schließe. Von dem großen Luxus, der auf diese aus Seide, Samt und Posamenten gefertigten und mit Perlen, Edelsteinen und Gold geschmückten Gürtel jener Zeit verwendet wurde, zeugen die Aufzeichnungen in den Schatzinventaren König Karls V. und König Karls VI. von Frankreich; zwölf kostbare Gürtel, die der Königin Isabeau gehörten, werden in dem von L. Douet d'Arcq veröffentlichten Inventar[37]) beschrieben. Ein solch kostbarer Gürtel, der aus jener Zeit stammt, befindet sich im Musée Cluny zu Paris (Nr. 2340 des Katalogs 1861)[38]).

(XIX.) Item eine Mantelschließe aus 31 Stücken, wovon 15 Stück je mit einer großen Perle und 3 kleinen Smaragden, die anderen 16 Stück mit 8 Balas und 8 Smaragden erziert sind. (Vgl. hierzu die Beschreibung des »Fermails« unter Nr. XXII.)

Reich ausgestattete Mantelschließen werden gleichfalls in der Schatzliste Karls VI. aufgezählt, sie waren mit Edelsteinen, Perlen und Kameen besetzt und wiesen auch manchmal blumenartige Verzierungen, namentlich solche in Form der Lilie auf. In der Apollogalerie des Louvre befindet sich jene kostbare Spange (fermail dit »de Saint Louis«) aus vergoldetem Silber nielliert und mit Edelsteinen in erhöhter Fassung besetzt, aus der Zeit des hl. Ludwig stammend[39]). Eine andere Mantelschließe, mit verschiedenen Cabochons, Emails, Medaillons von Bergkristall, in der Mitte einen mit Edelsteinen verzierten und bekrönten Adler aufweisend, befand sich in der Sammlung Debouge-Dumenil, Arbeit des 14. Jahrhunderts[40]).

---

[37]) L. Douet d'Arcq, Choix de Pièces inédites relatives au Règne de Charles VI, II. Bd., Paris 1864, CXLIX: Inventaire des joyaux de la couronne 1418, Ceintures Nr. 356—367.

[38]) Abgebildet bei Jules Labarte, Histoire des Arts a. a. O. Taf. LII sowie bei Bruno Bucher, Geschichte der technischen Künste, Berlin 1886, S. 252.

[39]) Farbige Abbildung bei Henry Havard, a. a. O. Taf. XIV.

[40]) Abgebildet bei Jules Labarte, a. a. O. Taf. LIV.

Von den kleineren Agraffen wird bei Beschreibung der Altöttinger Schätzliste noch die Rede sein.

C. Beschreibung der am 30. Juli 1405 dem Herzog Ludwig verpfändeten beiden Marienbilder und einer Spange nach der im K. Hausarchiv, München befindlichen Urkunde Nr. 2218, versehen mit dem Vidimus des Brimorius de la Scala vom 11. September 1423.

Das einzige Stück, welches sich aus dem herrlichen Schatz Herzog Ludwig des Bärtigen erhalten hat, ist mehrfach, darunter auch in den Kunstdenkmalen des Kgr. Bayern I. Bd. R.-Bez. Oberbayern, B.-A. Altötting, S. 2364 ff. erläutert worden. Auf diese nach allen Seiten hin sowohl historisch als kunsthistorisch eingehende Beschreibung und Untersuchung des »Goldenen Rössels« sei besonders hingewiesen. Nachdem im Verlaufe der Abhandlung die auf beide Marienbilder bezüglichen Einträge sowohl in den Neuburger Kopialbüchern als auch im Verzeichnis der für das Stift Altötting bestimmten Schätze, welches der Pfalzgraf Friedrich anfertigen ließ, in deutscher Sprache erfolgen, ist bei nachstehender Beschreibung der fanzösische Text der Urkunde[41]) beibehalten worden.

a) Das Marienbild mit dem »goldenen Rössel« in der Schatzkammer der Altöttinger Pfarr- und Stiftskirche:

(XX.) »C'est assavoir un ymage de notre dame qui tient son enfant assise en un jardin fait en manière de treille et est esmaillié le dit ymage de notre dame de blanc et l'enfant de rouge cler et a le dit ymage un fermail en sa poittrine garni de six perles et un balay et au dessuz de la teste de la dite notre dame a une couronne garnie de deux balaisseaux et un saphir et seize perles et est tenue la dite couronne de deux angeloz esmaillez de blanc. Et est le dit jardin garni de cinq gros balays et cinq saphirs et trente-deux perles et a un lutrin ou il y a un livre dessuz garny de douze perles et au devant du dit ymage a troys ymages d'or. C'est assavoir saint Katherine, Saint Jehan Baptiste et Saint Jehan l'Evangeliste. Et au dessoubz notre ymage a genoulx sur un coussin garny de quatres perles armé des armes de France et devant lui un livre sur un stabel d'or. Et derrière notre dit ymage un tygre et au devant d'i cellui de l'autre coste a un chevalier esmaillé de blanc et de bleu qui tient un heaume d'or et au dessoubz en bas de l'entablement a un cheval esmaillé de blanc et la selle et le harnoys d'or et un varlet esmaillé de blanc et de bleu qui le tient par la bride par une main et en l'austre un baston et poise environ dix huit marcs d'or; et l'entablement, sur quoi les choses dessuz dites sont ordonnées, poise trente marcs d'argent doré. — Im Inventar Karls VI. Nr. 21 446 sind hier nach Jules Labarte [42]) noch die Worte beigefügt: »et fut donné par la Reine au Roy le premier jour de l'an 1404.« (Höhe des Gegenstandes 0,62 m, der Plattform, auf welcher der König kniet, 0,21 m, der Marienfigur 0,15 m, des Königs 0,13 m. Nach den Kunstdenkmalen S. 2366.)

b) Das schöne unserer lieben Frauen Bild.

(XXI.) »Item un grant joyaul d'or au quel a un ymage de notre dame assise en une chayere vestu de blanc tient son enfant vestu de rouge cler et au coste destre de la dite ymage est Saint George tenant un heaume et un escu de nouz armes et nous à genoulx de coste lui, et de l'autre coste sainte Elysabethe

---

[41]) Vgl. hierzu: R. A. Mchn. Urkd. Frankreich F. 7 Nr. 167 und Annales Archéologiques XXVI. Paris 1869, S. 124.

[42]) Annales Archéologiques XXVI, Jules Labarte, Le Rössel d'or d'Altötting S. 204—216.

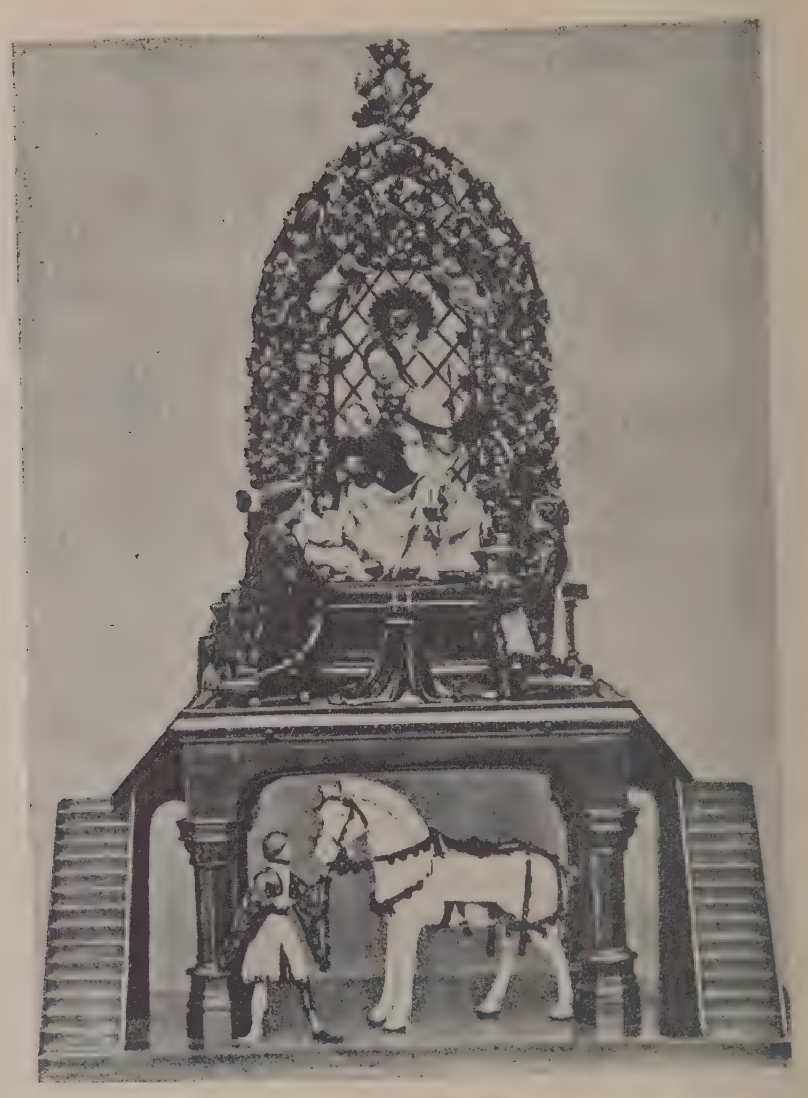


Abb. 1. Das goldene Rössel.

de Hongrie tenant un escu dez armes de notre dite compagne et elle à genoulx de coste de la dite sainte Elysabethe et dessuz le chief de la dite ymage de notre dame a deux angeloz qui tiennent une couronne et tout au dessuz du dit ymage est dieu le père qui envoye le saint esprit. Et au pied du dit ymage notre dame a deux angeloz tenant un Reliquiaire. Et est le dit joyau assiz sur un entablement d'argent a fleurs de liz à jour et est le dit entablement soustenu de six tigres qui ont chacun un colier de notre devise 43). Et est le dit joyau garny de la pierrerie qui sensuivent. Premièrement le Reliquiare denbas de quatre balaiz et huit perles. Item une atache

qui tient le mantel notre dame en la poittrine d'un groz balaiz percie, dix grosses perles rondes. Item en diadème a cinq balaiz, quatre troches en chacun troys grosses perles. Item en la couronne que les deux angeloz tiennent six saphirs et dix perles. Item au coin de dieu le père a en manière d'un fermail quatre balaiz et douze perles. Item en feuillage tant de la chayere come en tant le dit ymaige de notre dame a quatre balays, six groz saphieres et trente perles en dix troiches. Item en quatre petites couronnes tant de sainte elysabeth come de nouz et de notre dite compaigne et du dit heaume qui saint George tient vint six petites esmeraudes et vint six troiches de perles, en a un chacune des dites troiches quatre petites perles. Et poisc le dit joyau tout ensemble et garny come dit est cinquante troys marcs trois onces et demy.«

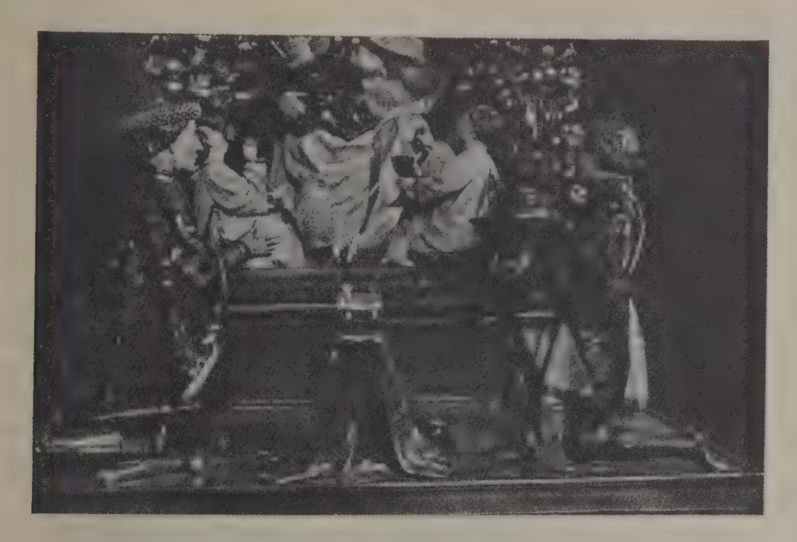


Abb. 2. König und Begleiter.

(XXII.) »Item un fermail d'or de troys feuilles verdes on quel a un gros Rubin longue et six grosses perles et au dessouz notre très groz dyamant pesant tout ensemble 7 onces et seize esterlin.«

Bei dem »goldenen Bild U. L. Frau mit dem Rößlein« ist der untere Teil, Sockel, Säulenhalle und Treppe aus vergoldetem Silber, alles andere mit geringen Ausnahmen aus massivem Gold verfertigt, zum Teil mit durchsichtigem und undurchsichtigem Goldschmiedeemail überzogen.

Gegen die Anschauung des Dr. J. Sighart und K. M. Frhr. von Aretin[44]), welche das Kunstwerk der Schule von Limoges zugeschrieben hatten, wies Jules Labarte[45])

---

[43]) Auf einem Bande, das sich um den Untersatz schlingt, ebenso auf dem Halsbande der vier Tigerhunde liest man die Devise Karls VI.: »Amen, Amen usw.«, ohne Unterbrechung.

[44]) Dr. J. Sighart, Geschichte der bildenden Künste im Kgr. Bayern, München 1863, I. Bd., S. 550. — K. M. Frh. von Aretin, Altertümer und Kunstdenkmale des bayer. Herrscherhauses, München 1865 (enthält 2 Abbildungen des goldenen Rössels in Farben ausgeführt).

[45]) Annales archéologiques XXVI. Paris 1869: Edouard Didron, Le Rössel d'or de la Sainte Chapelle d'Altötting S. 119/126; Jules Labarte, Le Rössel d'or d'Altötting S. 204/212; C. Hucher, Conjectures sur le Rössel d'Altötting S. 402 ff.

überzeugend nach, daß dasselbe ein Erzeugnis der hochentwickelten Pariser Goldschmiedekunst war. Labarte führt an, daß zwar ein ausgezeichneter Meister von Limoges die Arbeit hätte durchführen können, allein es sei schwerlich anzunehmen, daß die Königin Isabeau während jener kriegerischen Zeit das für ihren Gemahl bestimmte Geschenk auswärts anfertigen ließ, da sie dem Meister 38 Mark Gold und 30 Mark Silber hätte zusenden müssen; dies wäre doch zu riskant gewesen. Zudem sei in Limoges das Emaillieren auf Kupferunterlage und nicht auf Gold bewerkstelligt worden. Dieser Ansicht schließt sich Henry Havard an, und ein anderer französischer Forscher E. Molinier[46]) stellt fest, daß das bei dem »goldenen Rössel« angewendete Emaillierverfahren, sowohl was die Technik als auch die hierbei verwendeten Farben betrifft, nichts mit der Limousiner Arbeit gemein habe; auch die Ziselierung zeige eine andere Art. Sonst halten Molinier und auch André Michel[47]) den künstlerischen Wert des »Goldenen Rössels« für nicht so bedeutend. Untersucht man aber in eingehender Weise das ganze Werk, studiert man die Darstellung der einzelnen Figuren, welche etwas schematisch angeordnet erscheinen, verfolgt man die gesamte Anlage, die exakte Durchführung, die lebhafte Wirkung der Emailfarben, wie bei der mit Perlen und Edelsteinen geschmückten Laube, bei den farbigen Gewändern und Kostümen der Figuren, so muß man gestehen, eine Arbeit vor sich zu haben, welche als ein ganz außergewöhnlich künstlerisches Erzeugnis jener Zeiten angesprochen werden muß. Das Ganze erweckt den Eindruck, als ob die Madonna mit der hl. Katharina und den beiden Johannisfiguren für sich als Hausaltärchen gearbeitet wurde, der architektonische Unterbau mit dem König, Ritter, Page und



Abb. 3. Der König.

[46]) Emie Molinier, Histoire générale des arts appliqués à l'industrie IV., L'orfèverie réligieuse et civile, première partie du V. à la fin du XV. siècle, Paris 1901, S. 215.

[47]) André Michel, Histoire de l'Art III. Bd. 2. Teil, Paris 1908, S. 864 ff.

Pferd erst später dazu gekommen sei. Die Übergabe an König Karl VI. erfolgte, wie schon vorerwähnt, am 1. Januar 1404.

Wie die beistehend abgebildeten Einzelfiguren[48]) aufweisen, treten bei ihnen verschiedene charakteristische Momente hervor, so spiegelt die liebliche Madonna mit dem reichen rückwärts herabwallenden Haar Güte und Hoheit wieder, beim Jesuskind zeigt sich im Ausdruck eine ungebundene Lebendigkeit. Auffallend ist, daß die hl. Katharina ähnlich den Fondantinen der damaligen Stifterbilder als Kind erscheint; meisterhaft sind die porträtartig wirkenden Köpfe des Königs

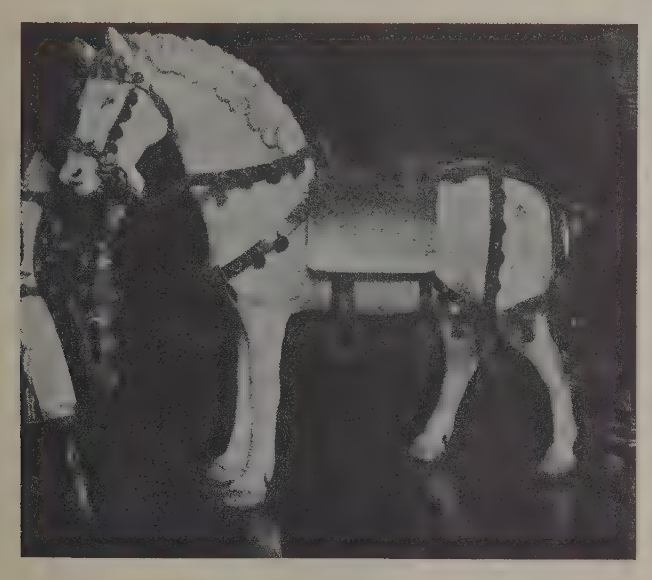


Abb. 4. Das Rössel.

Karl VI. und seines Begleiters, die ein lebhafter Ausdruck kennzeichnet, ausgeführt. Auch der Reitknecht und das weiße Rößlein sind ungewöhnlich naturalistisch behandelt; nach einem Zeitraum von über 500 Jahren ist das Kunstwerk noch sehr gut erhalten, Gold und Vergoldung zeigen sich noch ganz frisch, an mehreren Stellen lassen sich kleinere Beschädigungen an der Emaillierung wahrnehmen. Bei dem das Rößlein haltenden Knappen fehlen an der rechten Hand mehrere Finger und der Reitstock, welchen er nach der vorstehenden Beschreibung in einer Hand hielt. — Nach dem Ableben Herzog Ludwig des Bärtigen ging das Marienbild mit dem goldenen

[48]) Es sei an dieser Stelle der kgl. Kapellstiftungs-Administration Altötting der beste Dank für die Erlaubnis der photographischen Neuaufnahmen des Kunstwerkes, die der erzbischöfliche Archivar Monsignore Dr. Michael Hartig von München, in liebenswürdigster Weise für mich machte und dem ich deshalb sehr verbunden bin, ausgesprochen.

Rößlein, das von ihm am 4. November 1441 der Ingolstädter Liebfrauenkirche zugedacht war, in niederbayerischen herzoglichen Besitz über. Auf welche Weise das Kleinod in die Altöttinger Schatzkammer gelangte, wird noch erläutert werden[49]).

Das zweite vorbeschriebene »schöne unser lieb Frauen Pild«, welches mit dem »goldenen Rößlein« große Ähnlichkeiten aufwies, aber aus einer etwas früheren Zeit zu stammen scheint, wurde am 17. Dezember 1438 von Herzog Ludwig dem Bärtigen »zu unser Frauen Pfarrkirchen zu Ingolstadt zu einer Gezierd dahier zu beleiben« verordnet, nach diesem Kleinod erhielt das Gotteshaus den Namen »zur schönen unser Frauen« verliehen. Dort wurde es bis zum Jahre 1801 aufbewahrt; zu jener Zeit mußte es aber einem staatlichen Kommissär übergeben werden. Nachdem das Kunstwerk in 32 Stücke zerschlagen worden war, wanderten die Teile in den Schmelztiegel. Die photographische Wiedergabe des Ingolstädter Marienbildes erfolgte nach dem im bayerischen Nationalmuseum (Saal XV, Nr. 2608) befindlichen Bilde, welches aus dem 18. Jahrhundert zu stammen scheint. Dem Maler fehlte aber das nahe Verständnis für gotische Formen, da seine Darstellungsweise sich eng an den Stil jener Zeit, in welcher er wirkte, anklammert und dadurch ein falsches Bild gegeben wurde.



Abb. 5. Aufnahme von der linken Seite.

Von den diesen beiden Marienbildern verwandten Goldschmiedearbeiten befindet

[49]) Literatur (außer bereits erwähnten Werken): Karl H. von Lang, Geschichte des baierischen Herzogs Ludwig des Bärtigen, Nürnberg 1821 [Lang führt statt zweier Marienbilder nur eines auf]; Dr. August Kluckhohn, Ludwig der Reiche, Nördlingen 1865; Bruno Bucher, Geschichte der technischen Künste, Berlin u. Stuttgart 1886, II. S. 245; F. Luthmer, Das Email, 1892 S. 119; Henry Havard, a. a. O. S. 249/250; O. von Falke in der Illustrierten Geschichte des Kunstgewerbes, Berlin, S. 363/364; Max Creutz, Kunstgeschichte der edlen Metalle, Stuttgart 1909, S. 236.

sich im Britischen Museum zu London[50]) ein goldenes reichemailliertes und juwelenbesetztes Reliquiar mit einem Dorn von der Krone des Heilands, ungefähr halb so groß wie das »goldene Rössel«. Auf einer gotischen Burg, deren Mauern mit emaillierten Lilien geschmückt sind, erhebt sich ein grünemaillierter Hügel mit einer Darstellung der Auferstehung der Toten. Derselbe trägt einen von gotischem Laubwerk umsponnenen, mit Perlen und Rubinen besetzten Rahmen, aus dem die Halbfiguren der Apostel herausragen und welcher die ebenfalls rundplastischen emaillierten Gestalten Christi, Johannes und der Jungfrau umschließt.



Abb. 6. Die Madonna mit dem Jesuskindlein.

Eine andere in der gleichen Kunstweise hergestellte Goldschmiedearbeit bewahrt das Louvre zu Paris; es ist dies ein im hochgotischen Stil ausgeführtes silbervergoldetes kleines Reliquiar. Dessen Aufbau enthält Nischen mit blauemailliertem Hintergrund, in welchen die emaillierten plastischen Figuren: Gott Vater, die hl. Jungfrau, der auferstandene Christus, dann noch sieben mit ihren Abzeichen versehene Heiligenfiguren stehen[51]). Wie gebräuchlich die Anwendung von Gruppenbildern als Kirchenzier damals war, zeigt eine solche Gruppe, welche sich unter dem Namen »das Reliquiar der Königin Blanche« in der Kollegienkirche zu Vernon befindet und die bei Henry Havard abgebildet ist[52]). Von der auf einem hohen Postament stehenden, in der einen Hand einen Lilienstengel, in der andern Hand das Jesuskindlein haltenden gekrönten Madonna kniet die Königin, vor ihr befindet sich ein

[50]) Katalog: The Waddesdon Bequest, London 1890, S. 14, Nr. 67. — André Michel, a. a. O. S. 870. — Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, Berlin I., S. 366.

[51]) Jules Labarte, a. a. O. Taf. L, »Reliquiaire avec figurines emaillées et pierres fines«.

[52]) Henry Havard, a. a O. S. 251/252.

Gebetpult. Dieser Gattung gehört auch jenes Kleinod an, welches König Karl VI. im Jahre 1390 der Königin Isabeau schenkte; nach der bei Dom Felibien a. a. O. Tafel II befindlichen Abbildung zeigt es die auf einem hohen Sockel stehende, ein



Abb. 7. Das ehemals in der Liebfrauenkirche zu Ingolstadt befindlich gewesene »Schöne U. L. Frauen Bild«. Photographische Originalaufnahme nach dem im Saal XV des bayer. Nat.-Museums befindlichen Bilde Nr. 2608.

Reliquiar tragende hl. Madeleine; zu deren Füßen befinden sich auf der einen Seite die knienden Figuren der Königin Jeanne von Bourbon, auf der anderen König Karl V. mit dem Dauphin Karl VI.

Das kostbarste dieser Kunstwerke, ganz in der Art und Weise der beiden Marienbilder gearbeitet, war jenes, welches der Herzog von Berry anfertigen ließ. Wie

aus der Beschreibung dieses Schatzinventars[53]) hervorgeht, wies das überreich mit Perlen und Edelsteinen geschmückte Kleinod die Figuren von Gott Vater, Gott Sohn, Gott hl. Geist, St. Georg, St. Michael, vier Engel, ferner die unterhalb knienden Gestalten des Herzogs und der Herzogin von Berry, deren Wappen gleichfalls angebracht war, auf. Erwähnt sei noch jene Statuette der hl. Jungfrau, welche die Königin von Frankreich Jeanne d'Evreux im Jahre 1334 nach St. Denis verehrte und welche sich jetzt in Louvre zu Paris befindet. Von den zahlreichen Darstellungen der Gottesmutter geben die französischen Schatzinventare, besonders jenes Karls V., Aufschluß[54]).

Unter der Regierung dieses Monarchen gelangte die Pariser Goldschmiedekunst zur höchsten Blüte. Als der Herzog von Berry die kostbaren Geschenke des Königs dem Kaiser Karl IV., als er zu Paris weilte, überreichte, geschah dies mit den Worten: »Le roi vous salue et il vous envoie de ses joyaulx telz comme à Paris on les fait[55]). Der Kaiser konnte sich an den Herrlichkeiten nicht sattsehen und bewunderte besonders eine schöne, eben erst angefertigte Krone, welche der Kammerdiener Gilles Malet und Hennequin (du Vivier), Karls V. Goldschmied, überbrachte. In diesem Jahre, 1377, werden als Vorstände der Pariser Goldschmiedgilde folgende Meister genannt: Bouchard de la Fontaine, Geoffroy Commode, Pierre Ajart, Jean Oblet, Nicolas Démanérois und Pierre Leclers; im Jahre 1389 bei dem feierlichen Einzug der Königin Isabeau in Paris hatten dieses Amt inne Robert Duval, Jehan Mouton, Jehan Pijart, Jehan d'Ivry, Estienne Guillemet und Raoul de Bethisy, sie trugen jene Goldschmiedarbeiten, welche die Stadt Paris der Königin verehrte. Ein vielbeschäftigter Meister war der Goldschmied Claux (Claiz) von Freiburg, für König Karl V. hatte er bedeutende Aufträge auszuführen, so eine Statue des hl. Johannes, ein mit 382 Saphiren besetztes Kreuz für die Schloßkapelle zu Vincennes bestimmt, ferner für die Herzogin von Bar goldenes und silbernes Tafelgeschirr. Unter Karl VI. hatten neben dem bereits früher erwähnten Meister Jehan du Vivier den Titel eines Hofgoldschmieds noch die Meister Simmonet Lebec und Herrmann Roussel. Mit zahlreichen Aufträgen für das königliche Haus waren betraut Jehan und Simon de Lille, Jehan le Braillier, Hennequin du Vivier, Jehan und Guillaume Arrade und noch viele andere[56]). Von deutschklingenden Namen dieser Pariser Goldschmiede erwähnt

---

[53]) Jules Guiffrey, Inventaire de Jean duc de Berry (1401—1416) t. I, p. 17.

[54]) Jules Labarte, a. a. O. Ausgabe 1864, S. 341, Inventaire Charles V. publié par M. de Laborde, Revue archéologique t. VII.

[55]) a) Derselbe S. 329. — b) Vgl. auch Richard Muther, Geschichte der Malerei, II. Bd., Berlin 1912, S. 39, woselbst von der reichen Edelsteinzier, wie sie Jan van Eyck bei einigen Darstellungen auf seinen, Bildern veranschaulichte, die Rede ist.

[56]) Henry Havard, a. a. O. S. 245, 247, 253/254, Bruno Bucher, Geschichte der technischen Künste Berlin 1886, S. 247 u. 253. — Das farbige Titelbild zu Henry Havards Geschichte der französischen Goldschmiedekunst zeigt das Verkaufsgewölbe eines Goldschmiedes. Trinkgefäße, Platten, Teller stehen auf einem Gestell und in einem Schrank, der Meister mit einem Käufer unterhandelnd steht hinter dem länglichen

Jules Labarte einen Hans Karast oder Hans Croist, der 1393—1404 als Goldschmied und Kammerdiener des Herzogs von Orleans wirkte; dieser Schriftsteller stellt auch die Namen jener Meister fest, welche den im Jahre 1408 vollendeten kostbaren Schrein für Saint Germain des Près anfertigten, es waren dies Jean de Clichy, Gautier Dufour und Guillaume Bocy[57]). Die Beschreibung und Abbildung dieses Kunstwerkes findet sich in der Geschichte der Abtei Saint Germain des Près von Dom Bouillard (Paris 1724). Einer oder der andere dieser hervorragenden Pariser Goldschmiede mag an der Anfertigung der kostbaren Marienbilder beteiligt gewesen sein.

Von dem Umfange der angesammelten Schätze Herzog Ludwigs des Bärtigen legen die den Neuburger Kopialbüchern[58]) enthaltenen Schatzverzeichnisse ein beredtes Zeugnis ab; neben den französischen Kleinodien findet sich eine bedeutende Anzahl goldener und silberner Geschirre und sonstiger aus Silber verfertigter Gegenstände vor, die der Herzog gekauft hatte oder anfertigen ließ. Wohl verursachten die von seinem Vater hinterlassenen Schulden und der prunkvolle Aufwand, mit welchem Ludwig bei seinem Regierungsantritt die Hofhaltung einrichtete, eine ziemliche Inanspruchnahme der ihm zu Gebote stehenden Mittel, sie waren aber so reichlich, daß Ludwig der Bärtige trotzdem noch große Schenkungen und Stiftungen machen konnte. Einen ansehnlichen Teil seines Besitzes — man nimmt eine halbe Million Gulden an — verwendete er zum Bau der Liebfrauenkirche zu Ingolstadt, deren Kirchenschatz er mit Kleinodien, kostbar gefaßten Reliquien, Monstranzen, Kelchen, silbernen Heiligenfiguren, mit Perlen übersäten Meßgewändern und mit anderer Zier auf das reichste ausstattete; auch dem von ihm gestifteten Ingolstädter Pfründnerhaus machte er ansehnliche Zuwendungen. Außerdem benötigte er bedeutende Beträge zum Ankauf von Herrschaften und zur Versorgung und Unterstützung seiner unehelichen Kinder[59]).

Die nachfolgend wiedergegebenen Aufzeichnungen der Neuburger Kopialbücher gewähren einen Einblick in den reichen Schatz des Ingolstädter Herzogs, über den Aufbewahrungsort dieser kostbaren Gegenstände, über gemachte Stiftungen und über verschiedene andere von Herzog Ludwig getroffene Anordnungen.

Verkaufstisch, während vier andere Personen im Begriffe sind, den Laden zu verlassen Das Ganze trägt mittelalterlichen Charakter. (Nach einer Miniatur aus dem Manuskript des Arestote, Bibliothek zu Rouen.)

57) Jules Labarte, Histoire etc., Ausgabe 1873, II. Bd., S. 52/53.

58) Die Neuburger Kopialbücher befinden sich im K. Allgemeinen Reichsarchiv zu München.

59) Riezler, III. Bd., a a. O. S. 221. Im Neuburger Kopialbuch Nr. 32 f., 349/50, befindet sich das Verzeichnis jener für die Liebfrauenkirche gestifteten Meßgewänder. Als Verfertiger einzelner dieser Stücke werden hier genannt: Lienhard Wisenhofer, Seidensticker, »Chunrad pridner, Seidenater« von Nurnberg und Meister Thoman von Augsburg.

Einträge der Neuburger Kopialbücher.

Verzeichnis der von Herzog Ludwig in Straßburg[60]) hinterlegten Kleinodien (N. C. B. Nr. 32 f. 157 ff.).

»Wilhalm Clebebuch und Rat der Stadt Straßburg bekennen von Herzog Ludwig an Silbergeschirr, baar Geld und Kleinodien empfangen zu haben:

Zum ersten ein futeral darauf stet geschrieben, das ist der Kunigin gute Crone, ime einem futteral mit blauem Samat überzogen und mit guldinem Cl versiegelt mit der Kunigin Insigel und mit zwayer bettschaven, yegliches druffand Inngedruckt, Inn einem roten ledern sacke.

Und dannach ein annder futteral darauf geschrieben stet, das ist der kunigin schappel mit fünfundfünfftzigk palays und mit zwayhundert berlin; das futteral ist lanng und mitten hol, versigelt mit der kungin Innsigel und einer bettschaft zwür (= zweimal) Inngedruckt.

Und darnach ein anders scheybliches (rundes) futteral lanng und mitten hol mit einem andern Crantz, auch der Kunigin, mit berlin und gestein; versiegelt mit einem Innsigel und mit einer Bettschaft zwür Inngedruckt.

Und ein ander futteral darauf geschriben stet, das ist der Kunigin gute Coiffe versigelt mit einem Innsigel und mit einer Bettschaft zwür ingedruckt, und darnach das funffte Stück In einem Lädelin, darauf geschriben stet, das ist der Kunigin Gürttl, mit einem beslagen trüchelin ubergildet (Gürtelschließe), versiegelt mit der Kunigin Innsigel und mit einer Bettschaft zwür Inngedruckt.

Und also sind der stuck aller fünffe [61]) Inn eine watsack (Mantelsack = Felleisen), den uns der veste Hanns Gumppenberg und Ulrich des vorgenannten Herzog Ludwigs schreiber im namen desselben Herrn geantwortet am Zinstag (Dienstag) nach St. Urbanstag (31. Mai), do man zelt nach Ch. Geburt 1407; doch haben wir, nach unsere erberen Botten nicht gesehen, was in dem Futterale oder Ladlin ist.«

Am Dienstag vor Michaelstag 1408 (25. September) erhielt der Straßburger Rat im Auftrage des Herzogs durch den Grafen zu Oetingen (Öttingen) eine verschlossene Truhe mit Silbergeschirr; darin befanden sich die Insiegeln Herzog Ludwigs und des Hofmeisters der Königin von Frankreich. Diese Truhe enthielt:

»Zum ersten ein vergoldetes Schiff [62]), Item ein vergoldeter Almußkrug, Item zwei verguldete Wasserbecken, Item acht verguldete Kannen, Item zwei große verguldete Mischevaß, Item ein Naternzungen [63]), Item zwo verguldete Flaschen, Item sechs verguldete Schalen auf Füßen, Item zwelf gestempffte verguldete Schalen und sechs schlecht verguldete Schalen. Item ein vergoldetes Wurznapff, Item ein verguldetes Mischevaß, Item aber ein vergoldetes Mischevaß nach einer Birn Form, Item ein verguldeten Leuchter zwischen zweyen Vögeln auf einem grünen Fuß, Item ein vergoldetes Salzfaß auf Lindwurm, Item zwelf silberne Deller mit vergoldeten Oerten.«

Eine andere Sendung silberner Geräte wurde durch den Marschall »Hanns von Gumppenberg« überwiesen.

---

[60]) Der römische König Friedrich verordnet am Freitag nach Pauli Bekehrung 1441 (27. Januar) an Bürgermeister, Rat und Bürgern der Stadt Straßburg, daß er freies Geleit gegeben für all Hab und Gut, es sei Gold, Silber, Kleinod, das in ihrer Stadt wär und zu den Stiftungen Herzog Ludwigs usw. gehöre [Sammelblatt d. Hist. Vereins i. u. f. Ingolstadt, 24. Heft, Register Nr. 47, S. 23].

[61]) Es waren dies jene 5 Schmuckstücke, Nr. XIV—XVIII, die Herzog Ludwig nebst einer Mantelschließe am 19. März 1404 von der Königin Isabeau als Pfand erhielt.

[62]) Die in Form von Schiffen hergestellten, meist verschließbar gemachten Tafelaufsätze enthielten Trinkgefäße, Besteck und anderes Speisegerät für den Hausherrn, eine Vorsichtsmaßregel der großen Herren, welche in steter Angst vor Vergiftung schwebten (B. Bucher, Gesch. d. techn. Künste, II. Bd., S. 249). — Otto von Falke erwähnt in der Illustrierten Geschichte des Kunstgewerbes (I. Bd. S. 380), daß zwei solche spätgotische silberne Schiffe sich in den Kathedralen von Saragossa und Toledo befinden. Ein derartiges Schiff ist auch bei Henry Havard a. a. O. S. 229 abgebildet.

Ein großes vergoldetes Schiff, Item zwei große vergoldete Flaschen, Item ein vergoldetes Becken, Item ein vergoldetes Wurznapff, Item vier vergoldete Lichterstöcke, vierundzwanzig große vergoldete Schüsseln, sechsunddreißig vergoldete Mittelschüsseln, 12 kleine vergoldete Schüsseln, zwölf vergoldete Teller, sechs silberne Löffel mit barillen, Salen (Säulen, Stiele), Item vier vergoldete Gabeln [64]), habend zwo barillen Salen.

Die meisten der vorgenannten Silbergeschirre werden wieder in dem von Herzog Ludwig zu Neuburg am Samstag nach Allerheiligentag 1441 (4. November) erteilten Stiftungsbrief erwähnt. In diesem werden verschiedene goldene und silberne zu Wasserburg aufbewahrte Tafelgeschirre im Gewichte von 298 Mark 13½ Lot zur Entschädigung für abgebrannte Häuser in der Fischergasse verordnet; in diesem Verzeichnis sind ferner zwei silberne Schiffe, davon eines »auf Cedern« angegeben[65]).

Laut Brief vom St. Bartolomäusabend 1410 (23. August) verbürgte sich der Rat zu Straßburg, die übergebenen Kleinodien, Silbergeschirre, und die Geldsummen, welch letztere in den Jahren 1409 und 1410 hinterlegt worden waren, so lange als der Herzog und seine Erben es wünschten, zu behalten; der Herausgabe sollte eine halbjährige Aufkündigung vorangehen.

N. C. B. Nr. 32 f. 181:

Meister und Rat der Stadt Straßburg übernahmen weiterhin am 24. Februar (Reminiscere) 1415 von Bernhard Mugkentaller und Heinrich Heuberger, Herzog Ludwigs Küchenmeister und Schreiber, jenes kostbare goldene Geschirr, das Ludwig auf seine eigenen Kosten hatte anfertigen lassen. Wieland von Freiberg[66]), der uneheliche Sohn des Herzogs, welcher neben anderen Wertsachen dieses Geschirr erbte, stellt in seinem Bekenntnisbriefe v. 2. Oktober 1438[67]) darüber fest:

»..... wasz und wi wol das auf etlichen meins gnädigen Hertzog Ludwigs etc. vorgenant gemachel säligen wappen stet, so hat er sy doch von seinem aigen Gelt machen lassen, als das alles In den Briefen die mir sein gnad darüber geben hat klarlichen begriffen ist gegeben und damit begabt und fürsehen hat .....«

Zu diesen goldenen Geschirren gehörte[68]):

---

[63]) Die Natternzunge, aus einem Stück Narwalzahn bestehend, welcher früher für das Horn des fabelhaften Einhorns gehalten wurde, diente zur Erprobung, ob etwa Gift in den Speisen vorhanden war. Das Instrument war häufig mit einer reichen Fassung versehen, mit Kameen und Edelsteinen verziert.

[64]) Im Mittelalter diente die Gabel nur als Vorlege- und nicht als Handgabel; erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts findet sie allgemeinere Verwendung.

[65]) Sammelblatt des Historischen Vereins in und für Ingolstadt (S. d. H. V. i. u. f. Ingolstadt) XXIV. Heft, Ingolstadt 1899, Regesten: Nr. 56 S. 25/26.

[66]) Wieland von Freiberg († 1439), aus dem Liebesverhältnis des Herzogs mit Canetta, Tochter des herzogl. Rates Wieland Swelher stammend, welche später einen Herrn von Freiberg ehelichte, war der Liebling Herzog Ludwigs, der ihm den Rang eines Kammermeisters verlieh und ihn mit einem überaus reichen Legate bedachte, Riezler, III. Bd., a. a. O. S. 336 u. 337. — Ludwig des Gebarteten legitimer Sohn, Ludwig der Bucklige, wird in dem »langen Brief« vom 6. November 1441 (Sammelbl. d. Hist. Ver. i. u. f. Ingolstadt XXI. Heft, 1896, S. 16) als »unser ungehorsamer Sohn« bezeichnet.

[67]) N. C. B. Nr. 37 F. 184 und Monumenta boica XXXIV, 1, 352.

[68]) Im Schatzinventar Karl V. von Frankreich werden 13 Dutzend flache und tiefe Schüsseln aus Gold, für Fleischspeisen und Früchte, im Gesamtgewichte von 522 Mark Gold verzeichnet. B. Bucher Geschichte d. techn. Künste II. Bd., S. 250. Jeanne de France, die den König von Navarra heiratete, erhielt von ihrem Vater, dem König Jean II., zu ihrem Trousseau folgendes Tafelgeschirr: 1 Humpen, 1 Becher,

1 goldener Napf, 1 goldenes Gießfaß gemacht mit »türnelin« und 1 großer »sinweller« (runder) guldener Kopf (Trinkgefäß) mit dem geschmelzten Wappen Herzog Ludwigs. Item zwei goldene Kanndl, hat jede Kanndl zwei Quarten auch mit Herzog Ludwigs Wappen, zwei goldene Waschbecken mit den Wappen Herzog Ludwigs und seiner Gemahlin, drei Platten und 6 goldene Schüsseln auch mit beider Wappen, drei goldene Schalen mit Füßen und drei solche ohne Füße mit den Wappen Herzog Ludwigs und seiner Gemahlin, Item sechs goldene Löffel und ein goldenes »Träsenvas«[69].

Neben diesen goldenen Geschirren wurde wiederum ein bedeutender Betrag in barem Gelde in Straßburg in Verwahrung gegeben; ausdrücklich übernahm der Rat die Verpflichtung, im Falle Herzog Ludwig in Gefangenschaft geraten sollte — zu jener Zeit hatte Herzog Heinrich von Niederbayern mit den Münchner Herzögen und dem Pfalzgrafen Johann von Neumarkt i./O. ein Schutz- und Trutzbündnis gegen den Ingolstädter geschlossen — die deponierten Wertsachen bis zu seiner Haftentlassung getreulich zu bewahren. Sollte Ludwig mit Tod abgehen, so wären die Objekte seinen beiden Söhnen Ludwig und Johann, welche zu jener Zeit im zwölften und im ersten Lebensjahre standen, sobald jeder von ihnen das 20ste Lebensjahr erreicht hätte, zu gleichen Teilen auszufolgern.

Herzog Ludwig der Gebartete stieß aber diese Bestimmung wieder um, was die Hauptursache zum Zerwürfnisse zwischen Vater und dem Sohne Ludwig — Johann starb in jungen Jahren — bildete; er vermachte die in Straßburg hinterlegten Kleinodien und Kostbarkeiten, sowie einen achteckigen Balas und 60 000 Gulden Bargeld seinem unehelichen Lieblingssohn Wieland von Freiberg. Zugleich wurde in der diesbezüglichen Verfügung vom 2. Oktober 1438 bestimmt, daß, falls Freiberg ohne Hinterlassung männlicher Erben sterben sollte, dessen Gattin Amely geb. von Wertheim ein Betrag von 10 000 Gulden und falls aus dieser Ehe noch eine Tochter zur Welt kommen sollte, dieser 8000 Gulden zufallen sollten. Alles andere sollte der Pfarrkirche St. Maurizen und dem neuen Pfründhaus zu Ingolstadt gehören. Schon im folgenden Jahre verschied Wieland, ohne männliche Nachkommen hinterlassen zu haben; seine letztwillige Verfügung, die mit der seines Vaters Herzog Ludwig übereinstimmt, trat allsogleich in Kraft. Laut Bestimmung Herzog Ludwigs des Bärtigen vom »Pfintztag (Donnerstag) vor Antoni des hl. Beichtigers« 1439[70])

---

14 Kannen, 2 silberne Schiffe, 1 Almosentopf, 4 Becken, 5 Dutzend Teller, 4 Dutzend Platten, 8 geringe Silber, 4 Dutzend Näpfe, 1 Waschschüssel und 1 Salzfaß: Henry Havard, a. a. O. S. 228.

[69]) Träsenfaß, Dresneypfaß, ein Faß oder silberne Flasche zum Dressoir, Kredenztisch gehörend. Froissart erzählt in seinem Bericht (Chroniques, Ed. Buchon T. 12) über den Einzug der Köngin Isabeau in Paris, daß das aufgestellte »Dressoir« des Königs auf das schönste und reich mit silbernen und goldenen Geschirren bestellt war. — In dem Werke von Henry Havard sind verschiedene dieser Dressoirs mit ihren stufenförmigen Aufbauten und darauf befindlichen Geräten nach Darstellungen aus alten Miniaturen abgebildet (S. 231, 238, 239, 243).

[70]) Sammelblatt d. Hist. Ver. i. u. f. Ingolstadt XXIV, 1899 Regesten Nr. 40, S. 21. In dieser von Herzog Ludwig, Johann Halbritter und Gabriel Glesein gesiegelten Urkunde wurden noch 500 fl. dem Pfarrer zu u. l. Frau zum Unterhalt von Altären und weitere 12 000 fl. dem deutschen Orden zur Reichung einer Spende an die Armen an verschiedenen Feiertagen, die namentlich benannt werden, von Herzog Ludwig vermacht.

(11. Juni) gehörten nun, mit Ausnahme jener der Witwe des Kammermeisters Wieland von Freiberg ausgeworfenen 10 000 fl., alle Edelsteine, Kleinodien und Goldgeschirre, welche zu Straßburg lagen[71]), und der restierende Barbetrag dem Stifte der neuen Pfarrkirche zu Ingolstadt sowie dem neuen Pfründhaus daselbst. Auf 57 200 rheinische Gulden — das goldene Geschirr für 10 400 fl. rh., die Kleinodien und Edelsteine für 46 800 fl. rh. — wurden diese Schatzstücke veranschlagt, die dem Stifte zur Erwerbung von Zinsverschreibungen dienen sollten: »vmb güllt zu kaufen, als die Brief darumb gegeben laut ausweysen« (N. C. B. Nr. 89 S. 116).

Die Lieblingsschöpfung des Ingolstädter Herzogs, welche er fortdauernd mit reichen Stiftungen liebevoll bedachte, war das von ihm am 18. Mai 1425 begründete Gotteshaus zu unserer lieben Frauen Kirchen in Ingolstadt. In dem am 6. November 1441 gegebenen, all die Stiftungen zusammenfassenden »langen Brief« und in der Urkunde vom Sonntag Reminiscere in der Fasten 1438 (9. März) werden jene Personen genannt, welcher in dieser Kirche im Seelenamte gedacht werden mußte[72]): Kaiser Ludwigs, König Karls, seiner Schwester Elisabet, seines Ahns Herzog Stephan, seiner Mutter Thadäa, seiner selbst, seiner zwei Frauen, seiner Söhne Ludwig und Hans (diesbezgl. Namensnennungen in der Urkunde von 1438), im »Langen Briefe« heißt es dann noch: »und sonders für Wielands von Freiberg, unsers Kammermeisters seligen Seele«; eine Stelle in diesem 28 Druckseiten füllenden Brief bezicht sich auf das in der Frauenkirche aufzustellende Grabdenkmal des Herzogs: »und dasselbe hauen lassen auf die Form als in[73]) unserm Stiftbrief geschrieben steht« (S. 31). Hierzu wurde ein Modell aus Jurakalkstein gefertigt, das sehr schön ausgeführt ist und sich jetzt im Bayerischen Nationalmuseum zu München in einer Vitrine befindet.

Auch in Regensburg wurde durch Herzog Ludwig ein großer Teil seines Schatzes hinterlegt. Nachdem er in den Jahren 1429 und 1430 bedeutende Geldbeträge dorthin hatte schaffen lassen, folgte im letztgenannten Jahre noch ein großer Teil der ihm verpfändeten französischen Kleinodien; die diesbezüglichen Einträge im N. C. B. Nr. 32 f. 120/125 lauten:

Am negsten Erichtag vor Sand Elsbetentag 1430 (14. November) bekennt der Rat der Stadt Regensburg von dem »hochgeboren Fürsten unserem gnädigen Herrn, Herzog Ludwig Pfalzgraf bei Rhein, Herzog in Bayern und Graf zu Mortani« ver-

---

[71]) Der Rest verschiedener Schmuckstücke, welche nach Ableben Herzog Ludwig des Bärtigen sich noch im Straßburger Depot befanden, wurde an Herzog Heinrich von Niederbayern ausgeliefert und dafür am Sonntag nach Bartolomä 1448 (25. August) die Stadt Straßburg »quitt, frei und ledig gesprochen«. N. C. B. Nr. 32 f., 185 b.

[72]) Der lange Brief Herzog Ludwig des Bärtigen: Sammelblatt d. Hist. Ver. i. u. f. Ingolstadt, XXI. Heft, 1896, S. 12 ff.; XXIV. Heft, a. a. O. Regeste Nr. 32, S. 19.

[73]) Vgl. hierzu: Bayerns Donautal von Berthold Riehl, herausgegeben von Ph. M. Halm, München und Leipzig 1912, S. 160 ff. Ferner Sammelblatt d. Histor. Ver. i. u. f. Ingolstadt, XXIV. Heft, 1899, Regeste Nr. 17, S. 8 und Regeste Nr. 25, S. 15.

schiedene Kleinodien empfangen zu haben. »Je Iglichs in einem besonderen lideren roten fueteral nach frantzosischen Sitn gemacht, ausgenommen das ain fueteral darinn ein kreutz ligt, das ist beslagen mit Eysenpantlen«.

Diese Kleinodien befanden sich neben dem Bargeld in einer verschließbaren eichenen Truhe; die Beschreibung der einzelnen Stücke lautet wie folgt:

»Zum ersten ain guldeine kron, dy man nennet kron vom dorn; daran sind vier plumen und ist ygliche pluem, ausgenomen ain plum der enbricht (fehlt) ain pallais, besetzt mit fünf grossen Palais und mit drey Saffirn und mitten in der pluemen ain Smaragd und im Kranz oder Schapelle ist ain grosser Saffier und in jeder pluemen sind acht grosse perl, ausgenommen zweiy perl dy enbresten an zwain den obgenannten pluemen und ist ein zwifacher Reif in der mitte daran ist en grosser saffir.«

»Item ain kreutz von Gold, das man nennet das kreutz von Bruges [74]) von flochtem gemacht; das ist besetzt von neun palaisen, acht Saffirn und 13 Smaragden.«

»Item das annder gulden Kreutz von solchem gemacht, ganz wolgeseczet mit 8 palaisen und in der mitte desselben kreutz ist gar ein grosser palais, 8 saffir und 13 Smaragden.«

»Item ein gulden pild Sanct Peters; dasselb Bild hat seinen Slüssel in seiner Handt und in der anndern Handt halt es ein gulden monstranz, daran ist ein Büchse von Kristallen besetzet, daroben ein grosser palais, vier perl und um die monstranz ist besetzt sechs palais, vier saffir und vierundzwanzig kleiner perl; und an seinem Mantel ist ein Häfftel, besetzt mit einem palas und in der mitten drei perl und drei Diamant, und ain Diadem um das Haupt, besetzt mit 6 Palaisen, 24 Perlen und mit 6 kleinen Diamanten. Und das genannt Pild ist gesetzt auf ein Tafel von Silber übergoldet, gesmelczt von den wappen von Frankreich und Berrin.«

»Item ein gulden pild von Sand Karl hält in seiner rechten Hand ein Büchsen von Kristallen gesetzet, Heiligtum darin und in der linken Hand ein gulden Swert, und ist die Kron von demselben Bild besetzet mit 4 Palaisen, 4 Saffir, 4 Smaragden, 24 perlein. Dasselb Sand Karl pild hat ainen fues von Silber, ist verguldet, geviert gesmelcz mit den wappen von Franckreich.«

»Item ein gulden pild von Sand Dyonisi, das hält sein Haubt in seinen Handten und ist sein Inffel besetzt mit 23 Smaragden, 19 Palaisen, 40 Perl und die Stol mitsamt zwain gulden Fändlein, die hinden hinab hangen, 15 Palais, 11 Ameradas (Esmeraudes), 24 Perl und einen gulden Ring um die Achsel mit 5 gulden Krantzlin, drei Palaisen, drein Ameradas, drein klein Saffirl, 16 Perl und ein guldines Geheng vornen hinab mit 5 gulden krentzlin, drein Ameradas, zwen Palais, 20 perl und je zwischen 4 Perlin ein kleins Saffirl. Item das vorgenannt Pild steht auf einem silbren Fuß.«

Zugleich übernahm der Regensburger Rat die Verpflichtung, die in Verwahr genommenen Summen und Kleinodien jederzeit dem Herzog Ludwig und nach dessen Ableben seinem Sohne Ludwig [Ludwig VIII., genannt der Bucklige, aus der ersten Ehe mit Anna von Bourbon entsprossen, wurde im Jahre 1403 geboren] auszuliefern. Diese sechs in Regensburg hinterlegten Schatzstücke sind mit den dem Herzog Ludwig verpfändeten Kleinodien Nr. II, III, IV, VI, VIII und X identisch; sie wurden mit den von Neuburg nach Lauingen gebrachten Stücken Nr. I, IX und XI, nach Neuburger Kopialbuch Nr. 89 f. 116^b: »Die gute Cron mit gestain am tag[75]). Item ein gulden pild Sant Michels — Item mer ein gulden pild sand philipps« benannt,

---

[74]) Es müßte wohl heißen, das Kreuz von Bourges.

[75]) Diese irrtümliche Übersetzung des französischen Wortlauts »une grande couronne appelée la couronne à pierrerie à jour« in »die gute Cron mit gestain am tag« findet sich zuerst in obenerwähntem Eintrag des N. C. B. und im Stiftungsbrief vom 2. November 1441 vor; so ging dann die falsche Übersetzung in die Literatur über, wie bei K. H. v. Lang in seinem Buche über Herzog Ludwig den Bärtigen usw. In einer Anmerkung S. 2368 wurde in den Kunstdenkmalen d. Kgr. Bayern, Bez. Altötting, auf diesen Irrtum hingewiesen.

laut Bestimmung Herzog Ludwigs, gegeben zu Neuburg am Pfintztag Allerseelentag 1441 (2. November), verordnet, um dafür »Gilten zu den täglichen Präsenzen und Almosen für arme Menschen bis zur Zahl von 1000« anzukaufen, ihr Wert war auf 20 371 fl. ungarisch = 26 482 fl. rh. veranschlagt[76]).

Bezüglich des Sankt Michael Bildes lautet ein Eintrag im N. C. B. Nr. 32 f. 348[b]:

»Item so hat vnßer genädiger Her Hertzog Hainrich[77]) zu vnßerer frauenstift geben Sant Michelspild. Ist weiß gesmeltzt und hat ain kreutz, damit er den tracken tottet; das kreutz ist besetzt mit 4 Saphiren, 1 Palas und 4 Perl. Ist auf dem Haubt ein kron besetzt mit 4 kleinen palasen und 12 perl. Item in der linken Hant ein Häftl besetzt mit einem weißfarben palas umgeben mit 7 Perl (N. C. B. Nr. 35, dort heißt es: 8 Perl). Item an der seiten desselben pild sind zwei pawmel plüend, da sind 2 Palas und 38 Perl. Item das pild stett auf einem Tarras, daran ist die Figur des Teufels oder tracken und an den zwain seiten zwen klein Engl, die haltend jeklicher ein Saphir und ob jeklichem Saphir ein Zeil von perl und ist das Getäfel gestalt als ain Vest mit zynnen. Item ob der Porten (im N. C. B. Nr. 35 ist beigefügt: »der Vesst«) ein palas und 4 große Perl. Item wigt 7 Mark 1 Untz Golts (im N. C. B. Nr. 35 f. 63 lautet der letzte Satz: »Daz Bild und auch der Fuß ist alles Gold und wigt, als ich in der Gschrift funden hab, 7 Mark 1 Untz Golts«).

Bis zum Jahre 1801 blieb das kostbare St. Michael Bild im Besitz der Kirche. Wie es verloren ging, geht aus einem Berichte Gerstners[78]), nach einem glaubwürdigen, von 1797—1811 geführten Tagebuch hervor: »Auf den Erzengel Michael aber und den goldenen Kelch[79]) hat die Witwe Frau Geißlmair geweste Schwabenbräuin Anspruch gemacht, weil ihr Ehemann zu der (im Jahre 1780) vorgenommenen Kirchenreparatur allein 2000 Gulden beigeschossen und diese zwei Stück damals um gedachte Summe abgeschätzt worden, sohin als ihr Eigentum verschrieben sind, darum solche derselben widerwillig zuerkannt werden mußten.«

Vorerwähnter goldener Kelch ist mit jenem identisch, den Herzog Ludwig aus verschiedenen kleineren Gegenständen hatte anfertigen lassen (N. C. B. Nr. 32 f. 347):

»Das nachgeschrieben Gold hat unser alter Herr Hertzog Ludwig dem Stift geben, ab dem Türkischen Sporn 21 Lot 3 quintl, Item von einem guldenen krantz 2 M. 1½ qtl., Item von dem guldin ketlein 7 L. 1 qtl., aber von dem Türkischen Sporen von den röslein 1½ L. ein vierteil ains quintels, Item 2 gulden Stegraiff und das schinlein 37½ L. Gold = 6 Mark 4 L. 1 qtl. ¾ eines Quintels Gold; ein Teil ist kommen auf den Lohn, als ich wol laut Rechnung davon hab. Davon hat man gemacht[80]) ein guldin kelch nach geschrift unseres alten Herrn wigt 39 Lot, das andere ist vermaint zu ainer Monstranz zu einem Dorn auß unßeres Herrn Cron, die zu Paris ist, den unßer alter her heraußpracht hat mit sambt anderem Heiligtumb.« — Diese Monstranz war aus Silber und wurde vergoldet: »Item so hat man zu Augsburg verkauft mit Dukaten

---

[76]) Sammelblatt des Histor. Vereins i. u. f. Ingolstadt, XXIV. Heft, 1899, Regeste Nr. 54, S. 24.

[77]) Die Überlassung des St. Michael-Bildes an die Frauenkirche durch Herzog Heinrich den Reichen von Niederbayern-Landshut als Erbe des Ingolstädter Besitzes wird auch im Schatzinventar von 1456 (N. C. B. Nr. 35) erwähnt.

[78]) J. Gerstner, Das goldene Rössl zu Altötting und der Schatz zu Ingolstadt. Oberb. Archiv f. vaterl. Gesch. 14. Bd. 1853/54 f. S. 283 ff.

[79]) Von beiden Schatzstücken befinden sich im bayer. Nationalmuseum zwei Abbildungen; nach einer derselben wurde die photographische Aufnahme des St. Michael vorgenommen (Saal XV, Nr. 2607).

[80]) Der Verfertiger dieses Kelches war der Goldschmied Hanns Paltwein von Ingolstadt (N. C. B. Nr. 35, f. 64b).

und Jenauer Gulden zu der großen Monstranzen zu vergulden bei 36 lot, auch haben wir vorher desselben Golds 1 Lot versucht und geprent ob wir damit auskomen mechten.« Für die Anfertigung der Monstranz erhielten die Goldschmiede einen Lohn von 27 fl. (N. C. B. Nr. 35 f. 61).

Neben dieser Monstranz wurde zu Neuburg auch ein Kristallkreuz für Herzog Ludwig aufbewahrt[81]); dieser war genötigt, um rückständigen Sold an verschiedene seiner Hauptleute bezahlen zu können, die beiden Stücke an Geldesstatt zu versetzen, doch konnten sie, wie nachfolgende Regeste nachweist, wieder ausgelöst werden:

»Michael Graf zu Wertheim, Tybolt Herr zu Hohengeroldseck, Michael Herr zu Schwarzenberg und von Seunsheim, Heinrich von Swangau, Oswald Ettlinger und Simon Hornegk verkaufen eine Monstranz, die sie an Soldesstatt von Herzog Ludwig Graf zu Mortani erhalten und mit dessen Zustimmung zu Neuburg am Freitag Sant Leonhartstag 1439 [13. November] an die beiden Pfarrer dahier um 1333 fl. rh.; die Monstranz wog an Gold 9 Mark 6 Unzen, hatte 56 große und 11 kleine Perlen, 6 Diamanten, 7 desgleichen, 9 Smaragd, 12 Saphir und 14 Palas.« Unterschrift: Loys »Die Vorgenannten verkaufen weiter ein Kreuz von Parillen, Perlen und Edelgestein, das sie auch an Soldesstatt erhalten mit Zustimmung des Herzogs an die beiden Pfarrer Johann Halbritter und Gabriel Glesein um 547 fl. rh.; dasselbe wog an Gold 2 Mark 14 Lot, hatte 60 große Perlen, 63 kleine, einen großen Saphir, 7 Palas; der Fuß wog an Silber 10 Mark 3 Lot; dabei bestimmt Herzog Ludwig, daß die Pfarrer dieses Kreuz zur Stift in unser Frauen Pfarrkirche tun, wo es ewig bleiben soll, wie die vorbesagte Monstranz; besiegelt gleichfalls vom Herzog, Montag St. Andreastag 1439 [30. November].« [Regesten 42 und 43, Sammelblatt des Hist. Vereins i. u. f. Ingolstadt. XXIV. Bd., 1899.]

Nach dem Gewichte und der Stückanzahl der Edelsteine und Perlen zu schließen, dürfte vorgenanntes Kreuz mit jenem kristallenen goldverzierten Kreuz identisch gewesen sein, welches unter Nr. VII im Verzeichnis der an Herzog Ludwig verpfändeten französischen Kleinodien aufgeführt wird[82]).

Im N. C. B. Nr. 32 f. 347^{b} ist eines goldenen Kreuzes mit Stücken des hl. Kreuzes Erwähnung getan; dessen Beschreibung lautet:

»Das guldin kreutz. Aber hat mein alter Herr L. dem Stift geben ein goldenes kreutz, darin vier stück des heil. kreutz gewest sind und dasselb kreutz von unserm Herrn Herzog Stephan herkommen ist. Zum ersten, so wigt das Gold an dem eigentlichen kreutz, auch die gestein und perl, 21½ lot ½ quintl golds, Item an dem kreutz ist zu oberst 1 Saphir, und 1 kleines palas darunter, und um das haubt 7 perl, Item an dem gerechten arm 1 Palas, den mein Herr darein geben hat und 1 kleiner Saphir und um denselben arm auch 7 Perl, Item an dem linken Arm 1 Palas und 1 kleiner Saphir und um denselben Arm auch 7 Perl, Item in der Mitt 4 Diamant und 4 Perl, Item an dem Fuß 1 Saphir und 1 slecht Palas und um den Fuß 6 Perl. Darzu hat mein Her machen lassen einen silberein Fuß und ain gepirg, darinn das kreutz steckt. Auch ain Maria und Sant Johannes von silber verguldet; wigent 10½ Mark silber [83]).«

Dieses Reliquienkreuz wurde neben einer größeren Anzahl anderer Heiltümer, Kelche, silberner Bilder, Meßgewänder, Meßbücher und Psalter dem Stift zu unserer Frau geschenkt und in der Urkunde, die alle diese »zur Zierd und Ornat« gegebenen Gegenstände aufzählt — Neuburg am Montag nach Lichtmeß 1438 (3. Februar), — an erster Stelle genannt.

---

[81]) N. C. B. Nr. 89, f. 3b und f. 117b.

[82]) Um den Sold zu zahlen, übergab Herzog Ludwig den erwähnten Hauptleuten jenes Kreuz, das diese dann wieder an die Verwaltung der Liebfrauenkirche um 547 fl. verkauften.

[83]) Sammelblatt d. Hist. Vereins i. u. f. Ingolstadt, XXIV. Heft, 1899, Regeste Nr. 72, S. 30; vgl. auch N. C. B. Nr. 35, f. 61b.

Die Neuburger Kopialbücher berichten verschiedentlich über die zu Neuburg aufbewahrten Kleinodien aus Herzog Ludwigs Schatz. Beschreibung zweier Schmuckstücke (N. C. B. Nr. 31 f. 234):

»Item unser guts goldenes Haftel mit drein grünen Pletern, darinn ist ein großer Rubin langlet und 6 grosse perl, angeschlagen für 2000 ungarisch Gld., tut 2600 fl. rh. [84]). Item ein guldin Halspand, darin sind versetzt ze ring hinumb 12 palas und je zwischen zwein Palassen dreu Perlein, tut 36 perl; daran hangend vorn zwai gulden Haftel, do sind Inn dem obern versetzt ain diemat, ain Rubin und ain perl, So sind in dem andern versetzt ain diemat, ain Rubin und vier perln, das ist gemacht noch arboß schelfen. Deßgleichen hintten an dem Halspand hangen zwei Haftel; inn dem obern sind versetzt ein großer palas, fünf perl und in dem undern sind versetzt ein grosser palas und zwei grosse perl und sind aufgemacht nach arbaßschelfen. Und ist das obgeschrieben Halsband angeschlagen für 1000. — ungar. Gulden, tut 1300 Gulden rh.«

Aus dem Erlös dieser Kleinodien im Werte von 3900 fl. rh. und mit einem Barbetrag von 3105 fl., zusammen 7005 fl., wurden auf der Hofstatt zu Ingolstadt sieben Häuser mit ihren Gärten und Stadeln angekauft; sie wurden niedergerissen und auf dem freigewordenen Platz der hintere Chor zu unserer lieben Frauenkirche aufgebaut. (Vgl. hierzu N. C. B. Nr. 89 f. 117 und Regeste Nr. 55, vom Samstag nach Allerheiligentag 1441 [4. November], S. 25 im 24. Heft des Sammelblattes d. Hist. Ver. i. u. f. Ingolstadt, 1899.) In Herzog Ludwigs Besitz waren aber noch eine Anzahl weiterer Schmucksachen, die ebenfalls zuerst in Neuburg verwahrt und dann der Liebfrauenkirche zugeteilt wurden (N. C.-B. Nr. 89 f. 117); sie werden wie folgt beschrieben:

»Die klainet in der Sacristei zu Ingolstadt gewesen. Zum ersten ain perlein Snür, 20 Diamant in gulden ring versetzt, Item ain guldin arm pand mit ainem dymant und ainer perl, Item mer ain guldin arm pand, Item zwen guldin Sporen, Item ein guldin Halspant mit nessel lewbern (Laub) mit vil gestain und perlen, hat an gold bei drei Mark, Item mer ein guldin halspant mit 12 geschmelzt rosen mit vil gestain und perlen, hat an gold bei 4 Mark, Item etlich ledig gestain mit namen 32 perl, 8 saffir und 8 palais. Die obgenannten Stück sind geschätzt und angeschlagen für 10 495 fl. rh.«

Wie eine Urkunde[85]) von Montag nach dem Palmtag 1438 (7. April) neben anderen Verordnungen besagt, wurde von Herzog Ludwig darin festgesetzt, daß, falls er stürbe, sein Sohn Ludwig drei Monate nach seinem Tode diese der Pfarrkirche gestifteten Kleinodien wiederum um den Betrag von 6000 fl. auslösen könne. Auf letzteren waren zu jener Zeit verschiedene andere Schatzstücke aus seines Vaters Besitz übergegangen; eine Agraffe, als »ein gulden gedrucktz Hefftl, darein versetzt ein gar groß vierecketer spitziger Diamand und daby ist ein gut groß Rubin und darumb drei groß gut perlin« beschrieben und für 8000 fl. rheinisch in Geld geschätzt, wurde von ihm am Samstag nach Pfingsttag 1438 (7. Juni) auf Wiederkauf und als Unterpfand für erhaltene Gülten dem Ritter Heinrich von Hohenstein ausgefolgert[86]).

[84]) Dieses Schmuckstück ist mit jenem identisch, welches dem Herzog Ludwig von dem König Karl VI. neben den beiden Marienbildern verpfändet wurde (Nr. XXII).

[85]) Sammelblatt d. Hist. Vereins i. u. f. Ingolstadt, 24. Heft, 1899, Regeste Nr. 33, S. 20.

[86]) A. R. A., Urkunden, Ludwig der Gebartete: F. 16, Urkd. Nr. 553: Herzog Ludwigs Sohn, Ludwig der Bucklige, in dieser Urkunde als »Graf zu Graispach« bezeichnet, war von seinem Vater im Jahre 1419 mit der Grafschaft Graisbach belehnt worden.

Jene beiden kostbaren Marienbilder, welche dem Herzog Ludwig dem Bärtigen von König Karl VI. von Frankreich am 30. Juli 1405 als Pfandobjekte gegeben worden waren (Nr. XX und XXI des Kleinodienverzeichnisses) wurden, ehe sie in den Besitz der Ingolstädter Pfarrkirche übergingen, gleichfalls in Neuburg verwahrt[87]. Was das Marienbild mit dem goldenen Rößlein anbelangt, so hat der auf die Zuweisung zur Frauenkirche sich beziehende Eintrag im »langen Brief« vom 6. November 1441 (21. Heft d. Sammelblattes d. Hist. Ver. i. u. f. Ingolstadt 1896, S. 17) folgenden Wortlaut:

»Item das golden unser Frauen Bild mit dem Rößlein angeschlagen für 1500 ungarisch Gulden und an rheinischem Golde je 30 Gulden rheinisch auf hundert ungarisch Gulden gerait 1950 Gulden rheinisch, über 895 Gulden rheinisch, die man etlichen den unsern hiefür ihre gebrennte Häuser an der Vischergassen von dem benannten Bild ausrichten und bezalen soll.«

Ausführlicher wird das Kleinod in der Urkunde des Herzogs, gegeben zu Neuburg am Samstag nach Allerheiligentag 1441 (4. November) beschrieben [Regeste Nr. 56, S. 25 im 24. Heft des Sammelblattes d. Hist. Vereins i. u. f. Ingolstadt]:

»Der genannte Herzog Ludwig bestimmt am letztgenannten Tag 1441 zum Heile der vorgenannten Personen Seelen ein goldenes unser Frauen Bild, das ihr Kind in ihrem Arm sitzend hält, in einem Garten, gemacht als ein Gatter und hat das Bild ein Hefftel an der Brust mit 6 Perlen und einen Palais, auf unser Frauen Haupt eine Krone besetzt mit 2 kleinen Palais, einen Saphir und 16 Perlen, die halten 2 Engel und ist der Gart besetzt mit 5 Palais, 5 Saphir und 31 Perl und hat ein Kestel darauf ein Buch, besetzt mit 12 Perl und vor unser Frauen Bild sind drei andere kleine goldene Bilder St. Kathrein, St. Johann der Täufer und St. Johann Evangelist und darunter des Königs Bild knieend auf einem Kissen, besetzt mit 4 Perlen und vor des Königs Bild ein Buch auf einem Schämel und hinter dem Bild ein Tiger und an der andern Seite hält ein gewappneter Ritter einen Helm von Gold, darunter ist ein weiß Pferd mit einem goldenen Sattel und Gerayd; dabei ein Knab, der hält das Pferd und wiegt bei 18 Mark Gold und die Tafel darauf es steht 30 Mark Silber vergoldet. .....«

Herzog Ludwig stiftete das andere Marienbild[88] zu unserer lieben Frauen Pfarrkirchen zu Ingolstadt am Thomastag 1438 (21. Dezember): »ein goldenes Frauenbild, sitzend auf goldenem Stuhle das Kindlein im Schoße haltend usw.«. Der Herzog befiehlt,

»daß es zu keiner Zeit aus seinem Behälter genommen werden dürfe, dann allein an Maria Verkündigung, Ostertag, Pfingsttag, an der Herrschaft von Bayern Jahrtag und an Maria Schidung, bei Meidung der Poen des geistlichen Raubes und bittet die hl. Dreifaltigkeit und die Jungfrau Maria die solches thäten zu strafen, damit allen anderen Menschen ein Zeichen und Ebenbild sei, solche Frevel zu vermeiden; auch befiehlt er von den Bildes wegen die Pfarrkirche zu der schönen unser Frauen zu nennen.« Siegel. »Loys.«

Unter der Bezeichnung »Unser Frauenpild« und »das schön unßer lieb frauenpild« wird das zweite Marienbild eingehend in den N. C. B. Nr. 32 f. 348 und Nr. 35 f. 62 beschrieben.

Der Eintrag im N. C. B. Nr. 32 lautet:

»Aber hat unßer alter Herr Hertzog Ludwig zu unßerer frauen Stift geben ein guldin unßerer frauen pild mit vil anderen pildern als hernach geschrieben steht[89].

---

[87]) N. C. B. Nr. 89 f. 117 und N. C. B. Nr. 89 f. 3b: Ein mit dem Buchstaben A gezeichnetes Faß enthielt neben anderen Kleinodien auch »in aignem futteral unser frauen pild«.

[88]) Sammelblatt des Hist. Vereins i. u. f. Ingolstadt, XXIV. Heft, 1899, Regeste Nr. 35, S. 20/21.

[89]) Der als Kunstkenner und Sammler bekannte Patrizier Philipp Hainhofer von Augsburg erwähnt

Zum ersten zu obrist In dem gewächs aussen umb die pildung got des vatters, 4 palas und 12 große perl, Item neben der Tauben, die den heiligen Geist bedeutend, an jeder seiten 3 große perl, darnach ob unserer frauen Haubt ein swebende Cron von gold, darin 6 mittlere Saphir und 10 perl, Item daneben zwen Engl die Cron haltend, neben jedem engel 3 perl und ob jeden engels haupt ein großer Saphir und under jedes Engels Füssen auch ein großer Saphir, Item in dem Dyadem umb unßer frauen haubt 5 palas und 12 perl, Item neben der frauen Achsel an jeder Seiten 1 großer Saphir und ob jedem Saphir 3 perl, Item in dem Gewächs neben unser Frauen von der Achsel herab bis auf den stul, an jeder Seiten 2 Palas und 6 Perl, Item an unßerer frauen mantel ein Haftel als ein Gespenng und darin ain Rubinpalas und 10 Perl, Item bei unserer frauen Füssen ain gross häftel zu Heiligtümb in Gold und ain parill 4 palas und 8 Perl, Item daneben an der rechten seyten kniet der künig von Frankreich, In der Cron 5 klein Smaragd und dazu ain lärs Gehäus, ob der stiern und 24 kleine Perl. Item daneben Sant Jorg helt einen verkrönten Helm und Schilt, In der Cron 6 klein Smaragd, ain lär Gehäus und 24 kleine Perl Item an der linken seyten, die künigin von Frankreich, In der Cron 6 kleine Smaragd und 24 kleine Perl, Item daneben Sant Elspeten pilt helt den schilt, In der Cron 4 klein Smaragd, zwei läre Gehäus und 24 kleine Perl, Item 4 Engel auf dem fuß, zwen vor unser frauen, ainer zwischen St. Jorgen und des Kunigs und ainer zwischen Sant Elspet und der Königin, Item unser frauen pild und die anderen pilder auch das gewächs und sunst der Oberteil wigt an Gold 30 Mark [Zusatz im N. C. B. Nr. 35: »soll halten anderweitig als ich das geschriben funden hab«], Item der Fuß wigt 26 Mark Silbers mit sambt den Tigern [Im N. C. B. Nr. 35 findet sich hier der Zusatz vor: »als im Geschrift funden hab«.] »Item in ainem Trüchel ain gulden Swertl und ein gulden tegen, acht klein perl, 2 klein Smaragd und ein zerprochener Smaragd, ain Fuß von ainem Tiger. Umb das obgenannte pild haben wir unnßern alten Herrn Hertzog Ludwigs Brief [90]).«

Über die weiteren Schicksale der beiden Marienbilder ist bei Aufzählung der dem Herzog Ludwig verpfändeten französischen Kleinodien schon berichtet worden.

In Neuburg aufbewahrtes Silbergeschirr:

N. C. B. Nr. 89 S. 3:

»Verzeichnus des halben silbergeschirrs, so man zu Neuburg von d. alten H. Ludwigs wegen empfangen hat, am Freitag nach St. Lorenzentag Ao. 46 (12. August).

Von erst tzwo flaschen ygliche in eine futteral.

It. ain kandl in ainem futeral und dazu 1 silberin Löffel.

It. aber ein kandl on ein futeral darzue ain aichel.

It. ain guldeln Chubetl (Gobelet = Becher) mit ainem Lid (Deckel) und auf dem lid ain chlains perl.

Item ain verdackten vergulten pecher obenauf mit einem leblein.

» » » » » darauf die aichel gehört.

» » grossen verdackten vergulten pecher mit einem plaben plümen.

» » » » » pecher mit Puckeln und obenauf ein gulden plumen.

» zwo vergulte Schalen auf füssen, Item 1 silbrein Peck ist clain, Item 1 silbreins chlainat auf ain

---

in seinem Bericht über seine Reise zum Reichstage nach Regensburg (1613), daß er in der Ingolstädter Domkirche »das schön guldine Marienbild und Ritter« (St. Michael) besichtigt hätte; er bewunderte die schöne Schmelzarbeit, die reiche Schmuckverzierung »und sonderliche am Marienbild auf der Brust ein Rubin wie ein Herz geschnitten steht, so 14 000 fl. wert sein soll«, doch meint er, es seien schon die besten Steine herausgenommen und geringere an deren statt eingesetzt worden: Zeitschrift des Hist. Ver. f. Schwaben u. Neuburg, 8. Jahrg., Augsburg 1881, IV., S. 173.

[90]) Die Kunstdenkmale Bayerns, B.-A. Altötting, a. a. O. S. 2368, enthalten hinsichtlich des im Schatze der Ingolstädter Liebfrauenkirche aufbewahrt gewesenen Marienbildes folgende Angabe: »Von dem schönen U. L. Frauen Bild ist eine Nachbildung in Holz aus dem 18. Jahrhundert in Ingolstadt erhalten, abgebildet bei H. Weininger, Der Pendant zum Goldenen Rössel in Altötting. Mitteil. der k. k. Centralkommission in Wien, XV., 1870, 110.« Vgl. auch: L. Gmelin, Die obere Stadtpfarrkirche zu Ingolstadt in der Zeitschrift d. bayer. Kunstgewerbevereins, 1885, S. 80.

humben. mit ainem vergult Leben, Item 2 silbrein Lid über Becher, die ledig sind, ist vergult. Das obgeschriben alles ligt in dem vaß, darauf stet der puchstabe p, Item 1 Slüssel zu den Kleynattern zu Regens (Regensburg) und auch die Slüssel gein Neuburg zum Briefgewelb, auch zum Pulver findet man in der benannten kandl in ein futteral = 12 Stück und 3 Beilagen.«

N. C. B. Nr. 89 S. 3[b]:

»Item in einem futteral ligent 2 grosse Silber und 4 grosse vergult Silber und 3 kleine vergulte silber und das ladel mit den 20 Ringen, darin die dyamanten sind (9 St. und Ladel mit 20 Ring)

Item aber in einen lidren beslagen lädlein, die chron vom tag und dabei der große Pallas.

Item aber acht claine weisse silber, Item aber 3 silbern pecher, Item aber 1 kleines silbereins gießfässlein, ein deutsch Buch des heilige Leben der 4te Teil, 1 beslagen deutschen Psalter, 1 Buch von der Artzney in ainem weißen Caporal (21 Silber, 1 Pallas, 1 Krone, 20 Ringe, 3 Bücher).

Ligen in dem Vaß drauf d. Buchstabe G steht.

Die 4 großen vergolt Silber und die 3 kleinen vergolt Silber hat H. Heinrich aus dem futeral genomen und hievor behalten und hat die obgeschribnen 8 kleinen weissen Silber in das futtereal zu den andern gelegt am Mitwoch nach Assupcon zu Landshut . . . ?

Beslagen psalter H. Ludwig geantwortet, die anderen Sachen in das Gewelb tun lassen zu anderen Briefen und Büchern, so man von Neuburg pracht hat.«

Verzeichnis derjenigen Gegenstände, welche Herzog Ludwig der Bärtige hatte anfertigen lassen, lt. Eintrag in den N. C. B.:

N. C. B. Nr. 32, f. 349:

»Die hernach geschriben pild hat mein alter Herr lassen machen:

Zum Ersten unnßer frauenpild klagend mit einem toten pild auf dem schoss [91]), von silber vergult wigt an silber 11 M. 7 L. 1½ qtl.

Item Sant Kathrein pild wigt an silber . . . . 14 M. 4½ L.

» Sant Leonhartz » » » » . . . . 10 » 4½ » ½ qtl.

[N C. B. Nr. 35 hat hierzu noch den Vermerk »mit 1 Ketten und Sloß«.]

Item Sant Barbara pild wigt an silber . . . . 10 M. 12 L. 3½ qtl.

» Sant Johannes des Täufers pild wigt an silber . . . . 9 M. 10½ L. 1 qtl.

» Sant Johannes des Evangelisten pild wigt an silber . . . . 10 M. 5 L. —

» Sant Jorgen pild wigt an silber . . . . 10 M. 2 L. 2 q.

[N. C. B. Nr. 35 Zusatz: »St. Jorgen Bild stet ledig auf einem Fuß«.]

Item die Monstranz zu vnnßeres Herrn fronleichnam wigt an silber . . . . . . 16 M. 1½ L.

[»darynn ist ain parill an statt ains glaß«]

Item der Glätzl hat noch ain solliche parill.

Item so hat der Glatzl lassen machen von ettlichem silber, das Im meins Herrn gnaden geantwurt hat: 4 kelch, die wigent 9 Mark ½ qtl.

Item ein silbern Rauchvas, dazu mein junger Herr an silber hat geben.

Item mer ain pild Sant Maria Magdalena wigt 8 Mark 3½ L. (N. C. B. Nr. 35 Zusatz: »auf einem kupfrein vergult fuß«)

Auf das vorgeschriben Goldschmiedwerk sind ausgeben worden zu verwürken und auch ettlichs an dem Lon bey 157 Mark Silber.

Item den Goltschmieden zu Lon und etliches zu vergolden 242 ℔ 5 β 13½ ₰, 309 fl. rh.«

Gleichlautende Einträge, die sich auf diese silbernen Bilder beziehen, finden sich auch im N. C. B. Nr. 35 f. 63[b] vor, beim St. Katharina »Pild« ist noch hinzugefügt, »hat ain Rad und ain Swert«, beim St. Leonhard »Pild« »mit ainer Ketten und Slos daran«. In dem gleichen Band werden auf S. 64 auch die Verfertiger verschiedener Silberarbeiten, deren wertvollstes Stück eine Monstranz bildet, genannt:

---

[91]) Darstellung der Pietà.

»Monstranz: Item ain köstliche Monstranz verguldet, die Meister Hanns Paltwein zu Ingolstadt gemacht hat; daran sind die zwelf poten, jedes mit seinem stuck des gelaubens, dartzu ein Pild der parmherzickait und oben in dem Tabernakl unser frauen Bild mit dem Kindlein, alles kostlich gesmelzt und werklich gemacht, desgleuchs in dem Fuß ettlich engel gesmelczt, wigt 31 M. 2 q. ½ l. Silbers.«

»Darnach ain Monstranz die mein alter Herr den Prawnbartt goltsmid zu Neunburg liess machen; ist vergult, doch nit wol; darynn ist ein kostliche parill an ains glaß statt, wigt 16 M. 1½ L.«

»Item der parill ist noch aine da in solich gross und leng; doch ist sy noch nicht recht rund gemacht.«

»Item sonst noch ein kleiner paril vorhanden, die ist achtecket.«

»Rauchfass, von Paltwein gemacht, der junge Her das Silber geben, 4 M. Silber.«

»Kelche. Ein Stück von Meister Hanns Paltwein gemacht, ganz gulden 39 Lot golds.«

»Chunrad Glätzl, der Khirchprobst hat machen lassen 4 kelch, die wegen 9 M. ½ q.« »Es sind noch viele Kelche in der Kirchen, die andere Leute gegeben haben; beschleusst der Messner und muß einem Rat und der Pfarrei Antwort tun.«

Nach dem Ableben Herzog Ludwig des Gebarteten hatte Meister »Hanns Praunbart goltsmid« noch eine größere Summe von diesem zu fordern. In einem undatierten, wahrscheinlich an Herzog Ludwig den Reichen von Niederbayern gerichteten Gesuche[92]), führt er aus, daß Herzog Ludwig der Bärtige, an dessen Hof er 14 Jahre tätig gewesen sei, ihn von Wasserburg nach Ingolstadt habe kommen lassen; fortwährend hätte er Arbeiten auszuführen gehabt, — er erwähnt das Bild der Maria Magdalena (S. vorstehende Angabe) —, doch sei er nicht bezahlt worden, obwohl zu diesem Zweck der »Gabriel« und der »Gläczlein« vom Herzog 1300 fl. empfangen hätten. Praunbart bittet den »durchlauchtigsten, hochgeborenen Fürsten«, ihm zur Bezahlung seines Ausstandes zu verhelfen.

Über verschiedene der von diesen einheimischen Meistern verfertigten Kirchengeräte findet sich in dem Stiftungsbriefe Herzog Ludwigs, gegeben zu Neuburg am Montag nach Lichtmeß 1438 (3. Februar)[93]), eine Verfügung vor:

»Zu Neuburg am Montag nach Lichtmeß 1438 zählt Herzog Ludwig, Graf von Mortani seine gemachten Stiftungen auf und opfert sodann zur Zierde und Ornat derselben nachbenannte Heiligtümer[94]) als:

Einen Span vom heil. Kreuz, so er von seinem Vater Stephan ererbt hat und der auf einem gefelsten Berg steht, zwischen Maria und Johannes von Silber, das Gold daran wiegt 22 Lot 1 Quint und sind 32 Perl daran.

Dann einen Dorn aus der Krone Christi, die zu Paris ist, gefaßt in 10 Mark und 1 Mark Gold.

Ferner eine Monstranze von 10 Mark Silber.

Ferner zur Kapelle und (dem) Altar der hl. Dreifaltigkeit ein schwarz samtenes Meßgewand, ein Kreuz und ein Umberal mit 17 672 Perlen besetzt[95]) . . .; einen goldenen Kelch, 2 Tagzeitbücher und 4 Psalter, endlich ein Trüchlein mit Heiligtümern von seiner Gemahlin Anna von Bourbon.

Ferner ein Frauenbild mit dem Leichnam Christi auf dem Schoß unter einem Tabernakel sitzend.

In die Kapelle des Pfründhauses, St. Katarina Bild, in der Hand ein Schwert, in der andern ein Rad unter einem silbernen Tabernakel.

---

[92]) Allgem. R. A. Mch., Urkd. Ludwig d. Gebarteten, F. 17, Nr. 16.

[93]) Sammelblatt d. Hist. Vereins i. u. f. Ingolstadt, XXIV, 1899, Regeste Nr. 30, S. 20.

[94]) Im Schatzinventar von 1456, Neuburger Kopialbücher Bd. 35, f. 59/60, werden 66 Heiligtümer aufgezählt: »die nachgeschrieben Heiligtümer hat unßer alter Herr Hertzog Ludwig selig von Frankreich herausgesant, die ain Zeit zu Kayßheim gelegen und danach in dem 30ten Jar hieher gen Ingolstadt In vnßer frauen pfarrkirchen geantwurt sind«.

[95]) Hier angereiht sind noch verschiedene Meßgewänder usw. beschrieben, welche an dieser und an den folgenden, mit Punkten versehenen Stellen nicht eigens angeführt werden.

Zu der Muttergotteskapelle in der Pfarr, ein blaues Meßgewand, Kreuz, Umberal und zwei Röcke von blauem Samet, 2 Meßgewänder, ein Meßbuch und einen goldenen Kelch.

Zur Katarinenkapelle im Pfründhaus ..... Kreuz und Humberal mit 21 590 Perl ... ein Meßbuch und einen Kelch.

Zur Georgenkapelle in unser lb. Frau Pfarr, St. Georgenbild von Alabaster geschnitten auf einem silbernen Fuß ..... und ein Kelch.

Zur Johanneskapelle, St. Johann des Täufers Bild, in der Hand ein Agnus dei haltend ..... und Kelch.

Das gleiche zur St. Johann des Evangelisten-, St. Leonhards- und St. Barbarakapelle, nämlich deren Bilder ..... und Kelche, auch in unser Frauen Stift und der Kapelle im Pfründhaus ..... Umberal u. Kelch und anderes mehr.«

Der Verbleib mancher dieser nach der Liebfrauenkirche verordneter und noch anderer in den Neuburger Kopialbüchern nicht erwähnter Schatzstücke aus Herzog Ludwigs Besitz hängt enge zusammen mit dem Schicksal des Ingolstädter Herzogs selbst, besonders mit der Verteilung seines Erbes, nachdem er aus dem Leben geschieden war.

Die Lebzeit Herzog Ludwig des Bärtigen bildete eine Kette kriegerischer Verwicklungen; im Streit mit seinen Vettern der Landshuter und der Münchener Linie, mit dem Burggrafen Friedrich von Nürnberg und mit anderen war ihm besonders Herzog Heinrich von Niederbayern verhaßt, dessen heimtückischen Überfall gelegentlich des Konstanzer Konzils er nie vergessen konnte. Konnte Ludwig in seiner Jugendzeit von Erfolg zu Erfolg schreiten, so sollte er im späten Alter durch eine Reihe schwerer Schicksalsschläge auch die Nachtseiten des irdischen Daseins kennenlernen. Das härteste, was ihm widerfuhr, war die Empörung des eigenen Sohnes; Ludwig der Bucklige, welcher sich durch die Bevorzugung Wielands von Freiberg, Herzog Ludwig des Bärtigen unehelichen Sohnes, zurückgesetzt fühlte, stand gegen den Vater auf und nahm ihn im Bunde mit seinem Schwager, dem Markgrafen Albrecht Achilles von Brandenburg, im Jahre 1443 gefangen. Von Gefängnis zu Gefängnis geschleppt, wurde der alte Herzog — sein unwürdiger Sohn war im Jahre 1445 mit Tod abgegangen — durch ein Übereinkommen zwischen der Herzogin-Witwe Margarete und dem Herzog Heinrich von Niederbayern diesem gegen Bezahlung eines größeren Betrages im Jahre 1446 ausgeliefert.

Nach Burghausen gebracht, starb Ludwig der Gebartete, welcher sein Unglück männlich trug und ebenso standhaft wie würdevoll sich auf keine Verhandlungen mit seinen Feinden eingelassen hatte, in der Nacht vom 1.—2. Mai 1447[96]). Nun konnte sich Herzog Heinrich der Reiche des Ingolstädter Landes und der Schätze, auf welche er habsüchtig gelauert hatte, bemächtigen und seinen ohnehin schon großen Besitz vermehren. Es begann für das niederbayerische Herrscherhaus eine mächtige Periode des Aufstiegs; durch die Erträgnisse fruchtbarer Ländereien, den gewinnbringen-

[96]) Eine am Turm des Schlosses zu Burghausen i. J. 1857 angebrachte Gedenktafel besagt, daß Herzog Ludwig der Bärtige vom 1. September 1446 bis 1./2. Mai 1447 in diesem Turme weilte (Kunstdenkmale d. K. Bayern, B.-A. Altötting S. 2473). Herzog Ludwig wurde in Raitenhaslach begraben.

den Betrieb der Tiroler Bergwerke und durch andere glückliche Unternehmungen flossen den späteren Landesfürsten Ludwig dem Reichen († 1479) und Georg dem Reichen († 1503) ergiebige Einnahmen zu. Mit dem großen Vermögenszuwachs gingen die Ansprüche an eine luxuriöse Lebenshaltung Hand in Hand; bei höfischen Festen wurde am Landshuter Hof ein Aufwand von Pracht und Herrlichkeiten ohnegleichen in deutschen Landen entfaltet; man braucht nur die prunkvolle, oft beschriebene Hochzeit Georgs des Reichen mit Hedwig, der polnischen Königstochter, in Erinnerung zu bringen. Da öffnete sich des Herzogs Schatzkammer, das Auge konnte sich an all dem kostbaren Schmuck von Perlen und Edelsteinen, in wundervoll gearbeitete Kleinodien gefaßt, nicht sattsehen. Was den großen Besitz an Silbergerät anbelangt, so hat solchen der Verfasser dieser Abhandlung in früheren Werken[97]) durch die Veröffentlichung eines vorher noch nicht bekannten Inventars [aus dem geheimen Hausarchiv] nachgewiesen. Geld und Gut war also in Hülle und Fülle vorhanden, scheinbar schien das Glück Herzog Georg nicht verlassen zu wollen, bis sich auch an ihm das Schicksal erfüllen sollte, das für ihn und seine Nachkommen einen jähen Absturz bedeutete.

Nachdem die männlichen Nachkommen aus Herzog Georgs Ehe im jugendlichen Alter verstorben waren, sollten nach dem Teilungsvertrag von 1392, der zwischen den Linien Landshut und München geschlossen worden war, im Falle des Ablebens des Landesfürsten die niederbayerischen Lande an die Münchener Linie fallen[98]). Trotz der klaren Rechtslage und ungeachtet der dringenden Abmahnungen seines eigenen Kanzlers Kolberger stellte Herzog Georg im Jahre 1496 jenes unglückselige Testament auf, in welchem er seine heißgeliebte älteste Tochter Elisabet, die drei Jahre später sich mit Ruprecht, dem dritten Sohne des Kurfürsten Philipp von der Pfalz, verehelichte, nach seinem Ableben zur Erbin seines Reiches einsetzte. Von diesem letzten Willen bekam der Münchener Herzog Albrecht IV. Kenntnis; da er nicht gewillt war, sich sein Recht verkümmern zu lassen, war eine kriegerische Auseinandersetzung nach Georgs Ableben unausbleiblich. Jeder dieser beiden Fürsten suchte sich Bundesgenossen und eine kampftüchtige Heerschar zu verschaffen. Um die zur Kriegführung nötigen Gelder aufzutreiben, wurde von Herzog Georgs Untertanen eine schwere Steuer erhoben und im Jahre 1498 vom Stift Altötting eine Summe von 60000 Gulden sowie verschiedene silberne und goldene

---

[97]) Max Frankenburger, Die Landshuter Goldschmiede, Oberbayer. Archiv 59. Bd., 1915, S. 24—33; derselbe, Die Altmünchener Goldschmiede und ihre Kunst. München. S. 29/30. — Im N. C. B. Nr. 87 findet sich, neben einem Verzeichnis von Kleidern des verstorbenen Herzogs Georg, auf F. 165 eine Liste etlichen in dem oberen Gewölbe bei der Kapelle befindlichen Silbergeschirrs vor; in dieser werden 42 Stück, welche dem Herzog, und 15 Stück, welche der Herzogin Margarete gehört hatten, näher beschrieben.

[98]) Nach Riezler, a. a. O. S. 572, hatte auch Ludwig der Reiche durch die Urkunden vom 16. und 17. Dezember 1450 den Anfall seines Landes zugesagt, falls seine Linie erlöschen sollte.

Schatzstücke entliehen mit der Verpflichtung den Geldbetrag in zwanzig nacheinander folgenden Jahren abzubezahlen[99]).

Für vorliegende Abhandlung ist dieses dem Altöttinger Stift von dem niederbayerischen Fürstenhaus zukommende Guthaben bedeutungsvoll, da, wie im folgenden ausgeführt werden wird, die Schuldabtragung mit Kleinodien aus dem niederbayerischen alten Herzogsschatze erfolgte. Übrigens wird die Schuldsumme in dem Bericht des Chorstiftes Altötting [R.-A. Mchn., Staatsbehörden, Militaria Nr. 7195] nicht mit 60 000 fl., sondern mit 57 000 Gulden, die Herzog Georg entliehen hatte, angegeben. Auch die silbernen und goldenen Schatzstücke wurden bald nach der Aushändigung wiederum dem Stifte zurückerstattet, als solche werden genannt: 174 beschlagene Porten und eine Perlenborte in einer Schachtel, 24 Trinkgeschirre und 2 Deckel, 137 ℔ gebrochenes Silber, 24½ ℔ silberne Bilder, 718 goldene Ringe, 17 St. Heftel und goldene Krüge, 64 Ketten, 6 ℔ gebrochenes Silber und 12 geweihte Kelche, die seiner Zeit die Ritter Hans von Bodmann und Seyfried von Törring übernommen hatten[100]).

Herzog Georg konnte sich von einer im Herbste 1503 einstellenden schweren Erkrankung nicht mehr erholen, am 1. Dezember des gleichen Jahres verschied er im Alter von 48 Jahren zu Ingolstadt. Sofort machte nun Herzog Albrecht IV. von Bayern-München seine Rechte bei dem in Landshut tagenden Landtag geltend; wie vorauszusehen wurde eine Einigung nicht erzielt und es entstanden nun zwischen den bayerischen Fürstenhäusern jene blutigen Kämpfe der Jahre 1504 und 1505, die unter dem Namen des Landshuter Erbfolgekrieges ein trauriges Blatt in der Wittelsbacher Landesgeschichte bilden. Voll Zuversicht auf den guten Ausgang ihrer Sache stellten sich Herzog Georgs Tochter Elisabet und ihr tapferer Gatte, der Pfalzgraf Ruprecht, an die Spitze ihres Heeres. Inmitten des blutigen Ringens, wobei die pfälzische Partei einzelne Erfolge erstritt, verstarb ihr Führer, Pfalzgraf Ruprecht, am 20. August 1504 an der Ruhr und wenige Wochen später, am 15. September, folgte ihm seine Gattin Elisabet in den Tod nach. In ihrem Testamente hatte sie

---

99) R.-A. Mchn., Chorstift Altötting, Urkd. Nr. 160, Bestätigung des Schuldbriefes Herzog Georgs vom »Sant Moriztag d. hl. Evangelisten 1498 (22. Sept.) über 60 000 fl., durch Vidimus des Abtes Georg von Raitenhaslach vom 17. Dezember 1507. — In Krenners, Baierische Landtagsverhandlungen i. d. J. 1429—1513, 14. Bd. Mchn. 1805, wird S. 139 hiebezüglich erwähnt: »Ereigniße am 1. Januar 1504 U. L. Frau z. Altenöting Geld und Kleinod, so ihr zugehörig ist, betreffend: Zuletzt hat Probst Johannes zu Altenoting sich vor gemeiner Landschaft beklagt, wie Herzog Georg von der Kirchen zu Altenoting genomen haben erstlich 20 000 fl., nochmals 60 000 fl., gen Burghausen geführt, mehr sieben Centner II ℔ an Ringen, zerbrochenem Geld; darauf begehrt zu verfügen, daß solches Geld nicht verkehrt, sondern der Mutter Gottes aufgehalten werde.«

100) R.-A. Mchn., Chorstift Altötting, Urkunde Nr. 155 vom Mittwoch nach dem Sonntag Judica in der Fasten 1504 (24. März). Vgl. hiezu S. Riezler, III. Bd., a. a. O. S. 576/577.

101) Pfalzgraf Friedrich, geb. am 9. Dezember 1482, der vierte Sohn des Kurfürsten Philipp von der Pfalz, diente vor Übernahme der Vormundschaft im Heere des König Philipp in den Niederlanden.

zum Vormund ihrer beiden hinterlassenen Söhne, die noch im zarten Kindesalter standen, Ottheinrich, geb. 10. April 1502, und Philipp, geb. 12. November 1503, ihrem Schwager Pfalzgrafen Friedrich[101]) bestimmt. Wenn auch die pfälzischen Hauptleute Rosenberg und Jorg Wißpeck[102]) die kriegerischen Unternehmungen fortsetzten, das Kriegsglück war nicht auf ihrer Seite, durch die siegreichen Erfolge der Gegenpartei ging der Feldzug für die pfälzische Partei verloren.

Durch einen königlichen Schiedsspruch vom 30. Juli 1505 auf dem Reichstage zu Köln wurde der größte Teil des einst von Herzog Georg dem Reichen beherrschten Gebietes der Münchener Linie zugesprochen und für die Prinzen Ottheinrich und Philipp ein neues Fürstentum »die junge Pfalz« mit Neuburg a./Donau und Sulzbach als Hauptsitz errichtet[103]).

Auch Pfalzgraf Ruprecht hatte von dem Chorstifte Altötting einen Betrag von 10 502 fl. rh. 6 Schilling 26 Kreutzer und 23 Pfennige entlehnt, diese Summe, sowie die seinerzeit von Herzog Georg entlehnten 57 000 Gulden, insgesamt 67 502 Gulden 6 Schilling 26 Kreuzer 23 Pfennige, bekennt als Vormund für seine beiden Mündel Pfalzgraf Friedrich der »kirchen unser lieben frauen stifft zu altenotingen« schuldig zu sein[104]).

Im allgemeinen Reichsarchiv zu München befindet sich eine Anzahl bis jetzt noch nicht veröffentlichter Schriftstücke, welche über diesen Schuldbrief und über die zur Tilgung nach Altötting abgegebenen Kleinodien aus dem niederbayerischen Schatz genauen Aufschluß geben[105]). — Aus dem ersten dieser Schriftstücke, einem Schreiben, welches der Burghauser Hofkaplan Leonhard Weynmar[106]) im Auftrage des Pfalzgrafen Friedrich am Sebastianstag 1506 (20. Januar) an den pfälzischen Kriegshauptmann Jorg Wißpeck richtete, gehen die Verhandlungen, welche mit dem Altöttinger Stift wegen der ausständigen Schuld gepflogen wurden, hervor. Da deren Abzahlung mit Bargeld dem Pfalzgrafen unmöglich war, so wollte er mit kostbaren Kleinodien als wertvollem Pfandobjekt dem Stifte dienen: »ettlich klainet,

---

[102]) Eingehend wird Jorg Wißpeckens Tätigkeit in diesem Feldzuge bei J. Würdinger, Kriegsgeschichte von Bayern, Franken, Pfalz und Schwaben von 1347—1506, II. Bd., Mchn. 1868, geschildert. Siehe auch Allg. Deutsche Biographie 43. Bd., S. 536/537.

[103]) Vgl. hierzu Sigmund Riezler, III. Bd., a. a. O. S. 570—640.

[104]) Vgl. Andreae Zayneri, de Bello Bavarico, Tomus II, S. 348/349, des Andreas Felix Oefelius, Rerum boicarum Scriptores, Augusta Vindelicorum MDCCLXIII.

[105]) R.-A. München: Staatsbehörden, Militaria Nr. 7195: »die durch Herzog Georg von Landshut und Ruprecht von der Pfalz vom Stifte Altötting entlehnten Summen und die vom Herzog Friedrich als Vormund Ottheinrichs und Philipps, Rupprechts Söhnen, dafür verpfändete Kleinodien und deren genaue Beschreibung (letztere in duplo) mit korrigiertem Konzept des Schuldbriefs 1506.« 4 Produkte. Nr. 7195, 7196, 7199, 7200. Vgl. den Anhang zu dieser Abhandlung.

[106]) Leonhard Weynmar, ein Freund des Geschichtschreibers Aventin, war von 1516—1533 Dechant des Kollegialstiftes Altötting. Weynmar unterstützte Aventin, welcher längere Zeit bei ihm in Altötting weilte, mit vielen Urkunden aus dem Archive seines Stiftes. Nach Dr. Theodor Wiedemann, Freising 1858, S. 81: Johann Turmair, genannt Aventinus usw. Ich verdanke diesen Hinweis dem um die Geschichte der k. Hof- und Staatsbibliothek so hochverdienten Kustos Dr. Otto Hartig in München.

die sonderlich tuglich sind zu der zir aines alltars, nemlich siben stuckh, dergleich mein ainfalt nie gesehen hab«, so rühmt Weynmar die Pracht jener Schatzstücke aus dem »Inndristen schatz«.

Von der anfänglichen Geneigtheit, die Kleinodien anzunehmen, kam die Stiftsverwaltung wieder ab und überließ die Entscheidung der vorgesetzten kirchlichen Behörde, dem Erzbischof von Salzburg.

Letzterer wollte sich aber »dieweil der Handl so groß und Tapfer ist« — so lautet nach Weynmars Bericht die bischöfliche Antwort — die Sache reiflich überlegen und in gemessener Zeit Bescheid geben.

Aus dem zweiten Schriftstück, einem undatierten Bekenntnisbriefe des Pfalzgrafen Friedrich, ist zu schließen, daß der Salzburger Kirchenfürst die Verpfändung der Kleinodien für die an das Altöttinger Stift ausstehende Forderung guthieß. Es wird vom Pfalzgrafen hervorgehoben, daß die verpfändeten Kleinodien »auf der obgenannten summa geldes und schulden vil ein merers geschetzt und geacht sind« und die Bedingung gestellt, daß bei jedweder baren Abzahlung an der Schuldsumme ein diesen Betrag im Werte entsprechendes verpfändetes Schatzstück wieder ausgefolgert werden solle. Diese Abmachung wird durch die Stiftsverwaltung in einem dritten Schriftstück mit der Erklärung bestätigt, die Kleinodien bis zur Wiederauslösung getreulich verwahren zu wollen, keinerlei Abänderungen an ihnen vorzunehmen und bei ihrer Ausstellung an hohen Festtagen im Gebete feierlich der Seelen Herzog Georgs, des Pfalzgrafen Ruprecht und der ihrer Eltern zu gedenken. Die endgültige Abfindung mit Altötting erfolgte jedoch erst im Jahre 1509; in dem am 13. August dieses Jahres zwischen bayerischen und pfälzischen Verordneten zu Ingolstadt abgeschlossenen Vertrag gelangten die Kleinodien, unter ihnen auch das Bild unserer lieben Frau mit dem goldenen Rössel, für immer in den Besitz des Altöttinger Stiftes: »daß die zu ewigen Tagen bey gemeldter Kirchen Alteuttingen bleiben und davon nicht gewendet werden und das zu Trost aller bayerischen verschiedenen Fürsten und Fürstinnen seeliger Seelen, für die auch Probst, Dechant und Kapitel treulich in ihren Gebetten Gottes bitten sollen[107])«. In einer im allgemeinen Reichsarchiv zu München befindlichen Urkunde, mit anhängendem Vormundschaftssiegel Herzog Wolfgangs vom 2. August 1509 erklärt derselbe für sein Mündel Herzog Wilhelm als Landesfürst und Patron über das Altöttinger Stift, daß mit der Überlassung der »zierlichen und hochgeachten Clainaten von Edlem Gestein, Berlin, goldt und silber wohl geziert unndt khünstlich gemacht« an Altötting[108]), dessen

[107]) Baierische Landtagshandlungen (Krenner) 17. Bd., Jahrgang 1508 und 1509, München 1805. Im 3, 4. und 5. T. der Pfalz-Neuburger Vertragsbücher und im 55. Neuburger Kopial-Tom. — Der Ingolstädter Hauptvertrag enthält 12 Punkte.

[108]) R.-A. Mchn., Chorstift Altötting, Urkunde Nr. 162. Als Personen des Chorstiftes Altötting bezeichnet die Urkunde: Johann Neunhauser, Domdechant zu Regensburg, Probst U. L. Frauenstift zu Ötting, Kanzler Johann Nieß, Dechant und das Kapitel als Verwalter des Gotteshauses zu Altenötting.

Schuldforderung an die Mündel des Pfalzgrafen Friedrich ausgeglichen sei und diese endgültig, quitt, frei und ledig der Schuld gesprochen würden.

Beschreibung der für das Chorstift Altötting aus dem niederbayerischen Herzogsschatz auszuliefernden Kleinodien, nach dem Verzeichnis eines Schriftstücks vom 11. Januar 1506 im R.-A. Mchn. [Staatsbehörden, Militaria Nr. 7195 ff.] befindlich[109]).

(1) Ain gulden burgk, am unndersten die figur der Usfurung Christi mit iiij bildern geamalirt; up einem grunen berg darob zu ygklicher seiten ain weyß Blomen, der ygklicher ain saffir versetzt dazwischen iiij perlen und darob ain zyl darInn vij palass (blasser Rubin, Wörterbuch. J. A. Schmeller I, 227) vnd zwischen Igklicher palassen vier perlen zusammen gesetzt, ist xxxij perlein; und darob aber uff ainem grunen berg zway pild gamalirt, wie ain Jud unnserm Hern sein Rock abzucht, darob ain crucifix dazwischen ainer seiten unnser fraun und sant Johans Im arme halten, uf der ander site ein Jud In seiner Hant halten ein Zettel, daran gamalirt schrifft: vere filius dei, der andern hant uber sich zeigen an das Crucifix. Dem Crucifix under den fussen ain runde parill, umb die parill iiij palass und dazwischen xij perlen ye dry zusamen versetzt, dem kruzifix zu Baiden seiten, yglicher seiten ain Engl geamalirt, hat jedes ain gulden kelch in der Handt, das ain ist abgefallen. Neben und ober dem Cruxifix zu baiden seiten vj palas, lxxxxviij perlein zu allen seiten bey dem Crucifix versetzt.

(2) Item ain gulden gefäss darauf ain gulden gewelb auf acht gulden swartzen seuln steen; under demselben gewelb die figur der erscheinung Christi den dreien maria erschinen ist nach der urstend, sind vier pild geamalirt; oben darauf ein gruener perg, darauf die urstennd Christi mit dem grab, den grabstain darauf, ain enngl darauf sitzend und das pild Christi aus dem grab steigennd, umb das grab ligen v Juden In Irem Harnisch, schlaffen und wachen mit Irer were; umb das grab sind versetzt vij palas, lij perlein dazwischen versetzt. Ob dem grab ain gulden kreutz in der mitt ain pild des Salvators, darInn in der mit des ain palas versetzt, v saffier an dem kreutz vnd xxx perl dazwischen auch versetzt; hinder dem kreutz ain Sunnenschein darInn iiij engl geamalirt, steen.

(3) Item ain stuckh ist unnden ain gewelb auf acht seuln steen, auf yeder seiten ein stieg auf das gewelb geen; unnder dem gewelb ain weis ros mit gulden Zaum, satl und Zeug beclaidt, ain pild, das mit ainer Hand am Zaum haldende, in der annderen Hand ain gulden stab habende. Auf dem gewelb knieend ain pild des könig von franckreich in seinem Harnasch und ain graben[110]) mantl, darob zurugkh ain gulden Hund steende; an dem Kuß darauf Er kniet iiij perlein, vor sein ain pulprett (Pultbrett) darauf ain puch ligennd, gegen Ime ueber ain Diner des königs helm in der Hannde habende. Darob auf ainem grunem Sall sitzen auf dem peden zway kindlein in weis, das ain in der Hanndt einen kelch in der annderen Handt ain pluemlein, das annder ain weiß schäflein in dem schos, das dritt kindlein in der ainen Handt ain mererien habende[111]). Auf demselben salle unsere liebe frau auf ainem gulden sessel sitzennde, weiß beklait, auf der brust ain palas mit vj perlein umbsetzt, auf dem schos Ir kind Jesum habende, beklaid in einem roten rockh, hat in der rechten

---

[109]) Bei der doppelt vorhandenen Schatzliste finden sich bei dem zeitlich späteren Exemplar verschiedentliche Fehler vor. — Die Numerierung der einzelnen Stücke ist nicht beim Original vorhanden, sie erfolgt hier der besseren Übersicht halber.

[110]) Der kurze Oberrock des Königs ist schwarz mit grünem Futter, mit Goldsaum und mit goldenen Lilien gemustert. Auf dem Haupte des Königs befindet sich ein Kranz von blauschwarzer Farbe mit weißen Pünktchen.

[111]) Die drei erwähnten Kindlein stellen dar: St. Johannes der Täufer, vor sich ein weißes Lamm mit goldenen Füßen, St. Johannes Evangelista in der linken Hand einen goldenen Kelch, in der rechten Hand einen goldenen Blütenstengel mit weißen Blümchen haltend sowie die hl. Katharina von Alexandrien, in der linken Hand einen goldenen Palmenzweig haltend, die rechte Hand verlangend nach dem Ringe, den das Jesuskind hält, ausstreckend.

Handt ain gulden ringl; unnser frauen lincken Handt auf einem petbuch ligend, under dem puch am pulpret [112]) hanngen und sten viiij perl. der sessel hat auf yglichem ort oben ain perl versetzt, der sind iiij; umb unnsere liebe frau get ain Tabernagckel von gewechs und pluemen, gulden und geamaliret; darin sind versetzt v palas vnd v Saffir, xxx perl. Uber unnser frauen zwen enngl fliegen, haben ain gulden kron, darin stet am vordersten ain Saffir, auf jederseiten der kron ain palas und unden umb die kron iiij perlein, auf der kron auf vier pfosten xij perlein. Hinden zu Rugkh unnser frauen ain gulden geriems (= Gitterwerk, Schmeller II, 102) darinn ain runter sunnenschein hinder Irem Haubt.

(4) Item ain gulden kreutz auf ainer purrkh darInn zway zwifach pild und ain ainfach pild, an dem unnderisten geamalirt ringweiß herumb steende. die ain pildung hat ain fanen in der Hannt, darauf iij perlein, das annder ain fanen i perlein, die dritt pildung ain kolben in der Hanndt mit dreien slüsseln an Ime hanngende; aussen herumb auf sechs Turnlein vj pilder darunter ij enngl, iiij profeten sind under dem kreutz; oberhalb der bestimbten pilden auf den turnlein viij perlein, darauf an dem Crucifix zu allen seiten pildlein, Seraphin Ennglisch mit gulden heubtlein, dazwischen xviij perlein versetzt. In dem kreutz iiij Saffir versetzt, an den dreien orten des kreutz oben und zu beder seitn iij saphir yglicher in ainer weissen rossen [113]) stennde; unnder dem fueß und am hechsten am kreutz und zu beden hennden des kruzifix iiij perlainmueter versetzt, ob dem Haubt des Crucifix ain Runde versatzung in der mit ain g ros perlein als ain Haslnus und zu ring darumb iij palas vnd vij perlein versetzt.

(5) Item ain vergult fues, darauf zwen enngl steend einer das sper, der annder die seul halltend, in der mit ain enngl sitzend in beden hennden gaisl haltend darauf ain Cristallen kreutz auf ainem gulden gefäss steend; unnden in dem gulden gefäss das angesicht Christi steen, umb sich habende xxxiij Perl versetzt. darob ein grosser Saphir, auf ygklicher seitten ain palas in ainer weiß plamen steende, ob yglichem palas ain pild unnser lieben frauen unnd Sand Johannis, der yglichs hat; unnder dem fues viij perlein versetzt, dazwischen am cristallen kreutz unter den fussen des Crucifix ain palas und viiij perlein; an den beden Orten des kreutz zu beden hennden des Crucifix zu yeglicher hanndt ain palas und viiij perlein; dem Crucifix ob dem haubt ain Palas und viiij perlen, am hochsten des kreutz ain palas und xij perlein versetzt.

(6) Item ain gulden Tafel darInn der Ennglisch grus, die pilder geamalirt; unnser frau auf der prust ain palas versetzt, umb das Haupt ainen Dieadem mit dreien palasen und viij perlein versetzt, ob dem Diadem ain engl ain gulden kron halltende; neben dem Enngl auf der Linken seiten ain gulden Salvator mit Seraphin in plauen gewulckh; under dem Ennglischen grus ain Zeil mit zweyen palassen, iij Saphir und xvj perlein versetzt; oben auf der Tafel ain grosser Saphir, viiij groß perlein am gehenng versetzt; zu Rugkh der Tafel die haimsuchung Marie und Elisabeth gepessonirt.

(7) Item Sand Dionisy ein gulden pild auf ainem fues, hat sein haubt in beden hennden; auf demselben haubt ain Bischof Huet oder Innfell; an dem vodern tail der Innfell xiij schmaragkhen [114]), xj palaß; xij perlein gros und klain, das Hindertail der Innfell viiij Schmaracken gros und klain, viiij palas gros und klain und xviiij perl gros und klain; vornen an dem messgewandt ain kreutz, darInn v schmarakhen, iiij palas gros und klain, xxxij perlein, viij klain Saffierlein; umb den hals xij gros und klain schmarackhen, xv palas gros und klain und xxviij perlein gros und klain.

(8) Item mer ain gulden Sannd Dionisypild auf einem gulden fues, unnden auf dem fues ain zeil xvj peril, iiij palas, darob dreyerlay pildnus vj pild in sich halltend; die untlisten zway pilder hinder ainer paril verfast darob ain zeil xvj perl, iiij saffir, iij palas. Auf demselben fues Sannd Dionisy sein Haubt in beden hennden habennde, auf ygklicher seiten aim Enngl steend, das Bild habende an der Innfel iiij Saphir, iij palais, xxvij perlen, am hochten des corpus ain sunnenschein darInn iij saphir, ain palas und viiij perlein versetzt.

(9) Item gros gulden Creutz darInn viiij palas all gros, viij gros saphir, xiij gros schmaracken versetzt.

(10) Item ain gulden Sand Peter pild auf ainem fues, hat zwen gulden slusl in der rechten Hanndt, auf der brust ain palas darumb iij gespitzt Diemat, iij perlein versetzt; ob dem haubt ain Diadem, daran vj palas, vj klain gespitzt diemat dazwischen, der ygklichen mit iiij perlen versetzt ist; in der Lincken Hanndt ain Monstranntzen halltende, darInn iiij Saphir, vj palas, xxiiij perlein, mer iij grosse perlein.

(11) Item ain gulden pild Sand philips auf ainem gulden fues, hat in der Rechten hanndt ein gulden

---

[112]) Gebetpult

[113]) Rose

[114]) Smaragd

kreutz daran sein vij grosse palas, xij gros perl, ain Diadem auf dem haubt daran iij Palas und xij perl versetzt, in der Linnken handt ain puch habende.

(12) Item ain gulden pild Sand Michael auf einem gulden fues verdeckt, an dem fuess ain saphir, 1 palas, ain Jamichoy (?) xviij perlein, darunder ist ain gross; oben auf der dachung ain Saphir ledig allein, mer ain pallas und 1 Saphir, xvj grosse perl, mer vj klain perl, auf der kron iiij perl. Das Kreutz in der rechten Hanndt iij grosse perl, an beden seuln an ygklichem ort ain groß perl, ain palas und vj perl.

Vermerkht die Häfftl und scheuben.

(13) Item ain scheuben an einem kormanntel ist gulden darynn vij gros Saphir, iij palas, iij spitzige diemut, xxxij perlein gros und klain.

(14) Item ein gulden potem darInn die ausfuerung unnseres heren, underdemselben zwey Enngelein geamalirt, ob der ausfürung die gaislung unnsers Herrn geamalirt; oben darumb gefast iij Saphir, ij palas xvj perl.

(15) Item ain gulden Häftl in der mitt ain grosser Saphir, von aussenherumb viiij klain gespitzt diemat, xxv große und klaine perlein.

(16) Item mer ain gulden Haftl unnser lieben frauenpild. das Kindlein auf der Handt habende, in ainem grosse gulden Mone [115]) steende; umb den Mone vj gros perlein, iij palas, ij Saphir, darunter ain gros perl; an der kron auf unnser fraue Haubt ij saphir, iij palas, xx perl; vor unnser fraue ain ennglein.

(17) Item mer ain Heftl Sand Katharina pild in ainem gulden mone; umb den Mon vj gros perlein, iij palas ij Saphir auf dem Haubt in der kron i palas, xvij perl, in der prust ain klain plat diemut.

(18) Item ain gulden karen, darauf ain perleinmueter trinckgeschier; am seiner Decken [116]) auf dem Höchsten ain kindlein, hat in der Hanndt ain palas, stet in der plamen[117]), darInn sein iij gros perlein ij Saphir; umb die Degkh x Saphir, xxiiij gros perl. Vornen an der perleinmueter ain Weibspild sitzende, hat in aine Korb ain palas mit 8 perlein versetzt; umb das pild iiij grosser und x klainer perlein versetzt, iij palas auf beden seiten und hinden an der perlmutte xvj perl, ain saphir; an dem karen hanngen hinden ij saphir, an dem karen oben und zu den seiten umhere x saphir, vj grosse perl, mer xxxv perl; vornen an dem karn ain peurl, hat oben auf dem Huet ain palas, hinden auf dem ars ain saffir flaschn darauf ain perl.

(19) Item mer ain Heftl in der mitt ain Iacinkt [118]), aussen herumb iiij schmaragkin vnd xvj perlein.

(20) Item mer ain Heftl darInn viiij grosperl, ain palas, ain spitziger Diemut.

(21) Item mer die heftl darInn xj palas sind gros, xv klein palas, x Schmaraken gros und xxx kleines chmaragken, xviij grosse perl.

(22) Item mer ain Heftl hat ij palas, ij saphir, iiij spitzig diemat, xvj gros und klaine perlein.

(23) Item ain heftl ist ain siren viiij perlein habende.

(24) Item ain heftl darInn ain gefangen man hat iiij gros perlein.

(25) Item mer ain Häftl in der Mit ain grosser saphir, darumb iiij gespitzt diemat und xij gros perlein versetzt; aussen herumb xij grosser perlein, iij gespitzt diemat, x palas und ij saphir.

(26) Item mer ain häftl, ain kindlein auf ainem tracken, ain Spitzigen diemutt auf ainer perlenmueter.

(27) Item mer ain Heftl ain siren auf ainer perlenmueter.

(28) Item ain gurtl porten, daran sind xiiij gros und iiij klain palas, xiiij gros Saphir und iiij klain saphir, lxx perlein klain und gros.

(29) Item ain gulden fues zu ainem Crucifix, xv groß perl, vij saphir, v palas.

(30) Item ain gulden schwert zu ainem pild gehörende.

(31) Item ain patem ist gerundt, an einer keten; daran sind viij Saphir, xj palas liiij grosse perl.

Silbergeschirr.

(32) Item ain gantz gulden Tupolet mitt Irem decklein, ist puntzonnert.

(33) Item ij silbrin vergullt Leuchter auf ainen tisch oder alltar gehorende.

(34) Item grosser silbrein vergulter kopf von zwaien stucken.

---

[115]) Mond

[116]) Deckel.

[117]) Blume.

[118]) Hyazinth.

(35) Item mer ain silberein Innen und aussen vergulter zwifacher kopf.

(36) Item aber ain silberin Innen und aussen vergullter zwifacher kopf.

(37) Item mer ain silbrein Innen und aussen vergullter zwifacher klainer kopf.

(38) Item ain sollicher klainer kopff zwifach.

(39) Item mer ain silbrin Innen und aussen vergult kopfl auf iij fueß.

(40) Item ain allt verdeckht weiß silbrin pecher.

(41) Item iiij fladerin (der Flader, Ahorn, sowohl der Baum selbst als sein Holz, Schmeller I 787) beslagen silbrin köpf, sind vergult.

(42) Item ain allts vergullts deckel uber ain kopfl, ist silbern.

Nota: Von den oberen Köpflen ist ein zwifach stuck worden herr Jorg wiespeck und ein zwifach stuck heinrich grünningen [119]), von bescheit meines gd. herrn.

[Von einer anderen Handschrift als der des Verzeichnisses geschrieben.]

Auf der Rückseite der Schatzliste ist oben vermerkt:

diss hernachgeschr. Cleynot sint an hut sontag nach erhardi A8 m vj (11. Januar) In bj sy. (Beisein) m. gd. Hr. Herzogen f. furmanders x. x. aufgeschriben worden zu Burgkhusen.

Ferner seitlich:

hiebei ist auch der Hanndl mit d. pfaffen zu otingen der cleynot halber.

Ein beträchtlicher Teil dieser im Auftrage des Pfalzgrafen Friedrich aus dem niederbayerischen Schatze entnommenen und laut Vereinbarung endgültig nach Altötting ausgelieferten Schatzstücke stammt aus der Hinterlassenschaft Herzog Ludwig des Bärtigen. Hatte dieser auch feierlich mit Brief und Siegel angeordnet, daß verschiedene der Kleinodien der Kirche zu U. L. Frau in Ingolstadt gehören sollten, so bildeten für den Erbnachfolger Herzog Heinrichs von Niederbayern diese Verfügungen dennoch kein Hindernis, um nach Gutdünken eine andere Anordnung zu treffen; von den wertvollsten Stücken blieben nur das schöne unser l. Frauen Bild und die goldene Figur des hl. Michael im Besitze der Frauenkirche. In der Altöttinger Schatzliste finden sich jedoch noch mehrere andere der Darstellungsweise des »goldenen Rössels« nahestehende Kleinodien vor, welche zwar nicht in den französischen Urkunden oder in den Neuburger Kopialbüchern erwähnt sind, höchstwahrscheinlich aber doch aus dem Besitze Herzog Ludwig des Bärtigen stammen.

Von verschiedenen Stücken dieses großen einstigen Altöttinger Kirchenschatzes existiert eine in lateinischer Sprache abgefaßte Beschreibung durch »Jakobum Irsing der Societät Jesu«, welche von dem Dechanten zu Altötting D. Johann Scheitenberger übersetzt und zu München im Jahre 1644 verlegt würde [120]).

Jene in der Schatzliste des Pfalzgrafen Friedrich für das Altöttinger Stift [121]) zuerst erwähnte »Figur der usfürung Christi«, die Darstellung eines Kalvarienberges (Nr. 1) zeigt den Ort der Kreuzigung Christi außerhalb der Stadt Jerusalem auf dem

[119]) »Magister Heinrich Grininger, Gruninger, welcher (Waldau, Beitrag z. Geschichte der Stadt Nürnberg IV S. 37) zu Ende des 15. Jahrh. zu Nürnberg als öffentlicher Lehrer der Oratorie und Poesie angestellt war und im Jahre 1500 eine Epitome de generibus nominum edierte.« Allgem. Deutsche Biographie, 10. Bd. S. 59.

[120]) D. Virginis Oetinganae Historia, Jacobo Irsing E Societate Jesu Conscripte, Liber II Caput III: De signis antiquis aureis, gemmaris f. 89/99. — Vgl. auch: Wilhelm Meier, Gedenkblätter und Culturbilder aus der Geschichte von Altötting, Augsburg 1885, S. 63 ff.: Einiges über die ältesten Schätze der hl. Kapelle.

[121]) Der Einfachheit halber sei diese Liste weiter als »Altöttinger Verzeichnis« = A. V. benannt.

Hügel Golgatha. Als Szenen des Kreuzweges sind gewählt die fünfte Station: Christus mit den vier Figuren des Heilands, Simons von Cyrene und der beiden Schergen, dann die zehnte Station: die Entkleidung Christi und die zwölfte Station: Christus hängt am Kreuze, links davon die Gruppe Maria und Johannes, der die Mutter Gottes in seinen Armen hält, auf der rechten Seite steht der Hauptmann, ein emailliertes Spruchband weist die Worte: »vere filius dei« auf. Zu beiden Seiten des Kruzifixes befindet sich je ein Engel, welche mit ihren Kelchen — einer davon war abgefallen — das Blut des Heilands auffangen. Aus purem Gold verfertigt war das Kunstwerk reich mit Perlen und Edelsteinen verziert, die Figuren mit Goldschmiedeschmelz emailliert. Nach Irsing-Scheitenbergers Beschreibung bildete den Fuß des Kleinods »eine auf einem Hügel gelagerte Stadt; Christus wird aus dem Tore geführt, er trägt das Kreuz. Inmitten des Berges zieht ihm ein Soldat den Rock aus, oben hängt er am Kreuze, daneben Maria und Johannes, ihnen gegenüber der Hauptmann«.

Im Domschatze zu Gran befindet sich eine zeitlich und stilstisch dem »goldenen Rössel« nahestehende herrliche Goldschmiedearbeit, welche gleichfalls einen Kalvarienberg vorstellt. Der obere Teil des Kunstwerks zeigt eine gotische Kapelle, in deren Nischen die Propheten Elias, Jesaias und Jeremias stehen, im Innern der Kapelle befindet sich der an der Martersäule gebundene Christus; über der Kapelle baut sich der grün emaillierte Hügel mit der Darstellung der Kreuzigung auf. Die in höchster Vollendung ausgeführten Figuren sind mit durchsichtigem und undurchsichtigem farbigem Goldschmiedeemail überzogen.

Den im Renaissancestil gehaltenen prachtvollen Sockel ließ König Mathias Corvinus vor 1494 in Italien anfertigen; in dreieckiger Form gestaltet, lehnen sich an den abgeschrägten Schmalseiten drei Sphinxe mit buntemaillierten Flügeln an. Das Material besteht, wie bei dem Altöttinger Stück aus Gold, die Verzierung aus Perlen und Edelsteinen[122]).

Das zweite Stück des Altöttinger Verzeichnisses stellt die Auferstehung Christi dar; das Werk ist in zwei Abteilungen, eine obere und eine untere, gegliedert. Aus purem Gold bestehend, trägt der Sockel eine Säulenhalle mit acht schwarz emaillierten Säulen, welche das Gewölbe tragen. Innerhalb dieses Raumes zeigt sich, in emaillierten Figuren dargestellt, jenes Auferstehungsbild, wie Christus den drei Marien, Maria Magdalena, Maria Kleophas und Maria Salome, erscheint; oberhalb dieses Gewölbes erhebt sich ein grün emaillierter Hügel, auf welchem die zweite Darstellungsgruppe der Auferstehungsszene sich befindet. Der Herr ist im Begriffe, aus dem Grabe zu steigen, über welchem ein mit Perlen und Edelsteinen geschmücktes Kreuz sich erhebt und in dessen Mitte der triumphierende Christus sich befindet. In dem hinter dem Kreuze angebrachten Sonnenschein, dem Sinnbild des Himmel-

[122]) Dr. Josef Dankò, Aus dem Graner Domschatz, Gran 1853, S. 66/71; mit Abbildungen. — Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, Berlin, S. 364: Abbildung der zum Graner Kalvarienberg gehörenden Kreuzigungsgruppe.

reiches, stehen vier Engel, die Boten Gottes. Als weitere Figuren erscheinen der am Rand des Grabes sitzende Engel und um dieses gelagert fünf mit Harnisch und Wehr bekleidete Wächter, welche teils schlafen und wachen.

Nach der Irsingschen Beschreibung wird bei der oberen Gruppe auf der einen Seite der Auferstandene, auf der anderen der Engel stehend angegeben; die untere Gruppe zeigt Christus unter einem Torbogen, wie er die zum Grabe eilenden Frauen anhält.

Im Inventar Karls VI., Königs von Frankreich, findet sich die Schilderung einer anderen aus Gold gefertigten Auferstehungsgruppe vor, deren Figuren gleichfalls mit farbigem Schmelzwerk überzogen waren[123]). Sehr bemerkenswert ist jene hervorragende Goldschmiedearbeit, die den gleichen Vorwurf behandelt und sich auf dem silbervergoldeten Einbanddeckel zu einem in der Pariser Nationalbibliothek aufbewahrten Evangeliar befindet (Mg. suppl. latin. Nr. 665). Die Darstellung ist in erhabener Treibarbeit ausgeführt, der aus dem Grabe steigende Erlöser hält in seiner linken Hand das Kreuz, mit der rechten Hand teilt er den Segen aus, zu seinen beiden Seiten sind zwei geflügelte Engel. Drei in halb liegender Stellung schlafende Soldaten, mit Waffenröcken des 13. Jahrhunderts angetan, sind vor dem Grabe gelagert[124]). Von Goldschmiedearbeiten des Mittelalters hat sich eine ganze Anzahl kostbarer Werke erhalten, wie sie die Klosterkunst mit Hilfe der Treibarbeit, des Grubenschmelzes, Niellos oder eines andern Verfahrens hervorbrachte und die Szene aus dem Leben des Heilands und aus dem Marienleben u. a. m. veranschaulichen. Das Thema der Auferstehung z. B., in Emailtechnik ausgeführt, findet man auf dem Eilbertusschrein im Welfenschatz, dem Mauritiusaltar in Siegburg, dem Reliquienschrein des hl. Servatius in Maastricht usw.[125]).

An dritter Stelle des Altöttinger Schatzverzeichnisses (A. V.) wird das Marienbild mit dem goldenen Rössel verzeichnet.

Nach dessen Beschreibung folgt eine Kreuzigungsgruppe; in einer von einem goldenen Kreuz gekrönten Burg befinden sich in kreisförmiger Aufstellung drei emaillierte Figuren, die nach den Merkmalen: die Kirche, die Synagoge sowie die Personifikation der Sünde und der Lösegewalt als Kreuzesfrucht dargesetllt haben dürften. Die anderen auf den sechs Türmlein der Burg postierten Figuren sind als zwei Engel und vier Propheten bezeichnet; mit einer Schriftrolle oder einem Spruchband in der Hand treten meistens die vier großen Propheten, Jesaias, Jeremias, Hesekiel und Daniel auf. Was die das Kruzifix von allen Seiten umgebende »pildlein Seraphin x. x.« anbelangt, so hat man sich diese als Engelsköpfe mit sechs Flü-

[123]) L. Douet d'Arc, Choix de Pièces inédites Relatives au Regne de Charles VI; Paris 1864: Inventaire des joyaux de la couronne 1418, Nr. 111.

[124]) Jules Labarte, Histoire des Arts industriels etc., II. Bd., Paris 1864, S. 340.

[125]) Otto von Falke und Heinrich Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters und andere Kunstwerke der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902, Frankfurt a. M. 1904.

geln, zwei am opf, zwei an den Füßen und zwei über die Hüfte geschlagen, vorzustellen; das reiche aus Perlen und Edelsteinen bestehende Schmuckwerk enthielt u. a. auch eine große Perle in Stärke einer Haselnuß. Diese Kreuzigungsgruppe ist bei Irsing nicht genauer beschrieben, bei einem als fünftes Schatzstück verzeichneten Werk heißt es: »Christus der Herr am Kreuze hangend, der Stamm des Kreuzes ist mit Blättern und Laubwerk ganz überzogen, auf einem künstlichen Postament.«

Nach Anlage und Aufbau dürfte dieses Kunstwerk einige Ähnlichkeit mit dem in der Pfarrkirche St. Jakob zu Burghausen befindlichen gotischen Kruzifix haben[126]). »Der Ständer über dem Knauf in Form eines reichen gotischen sechsseitigen Turmgehäuses, im welchem die Figuren St. Maria, Barbara, Petrus, Georg und Jakobus stehen (eine sechste Figur fehlt jetzt); auf dem Ständer erhebt sich ein naturalistisch behandeltes Astkreuz mit dem Gekreuzigten, zu beiden Seiten desselben stehen die Figuren von Maria und Johannes auf Zweigen, welche vom Kreuzesstamm ausgehen ... Am Fuße auf einem Schild das Wappen der Stadt Burghausen, ein zweiter Schild ist ohne Wappenbild, H. 1,02 m. Höchst wertvolle Arbeit aus der zweiten Hälfte des 15 Jahrhunderts, ohne Goldschmiedmarke.« Verwandte Anklänge mit der im A. V. aufgeführten Kreuzigungsgruppe zeigen auch das herrliche emaillierte Silberkreuz im Baptisterium St. Johann zu Florenz[127]), von Betto Betti und Antonio de Pollaiuolo im Jahre 1459 vollendet, das Kreuz ruht hier auf einem burgähnlichen Unterbau, sowie die aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammende Silbergruppe mit Emails aus Basel, welche sich jetzt im Berliner Kunstgewerbemuseum befindet[128]).

Die unter Nr. 5 im A. V. beschriebene Kreuzigungsgruppe wird urkundlich unter jenen Kleinodien aufgeführt (Nr. VII), die vom König von Frankreich an Herzog Ludwig den Bärtigen verpfändet worden waren. (Vgl. hierzu auch vorstehende Angabe bei dem Berichte aus den N. C. B.) Die Irsingsche Beschreibung hierzu lautet: »Das vierte ist auch ein Kreuz zu beiden Seiten Maria und Johannes. Zwei Engel stehen mitten auf dem Berg, einer haltet die Lanze, der andere den Schwamm. Besser unten ein anderer Engel, so die Geißel und Ruten zeigt.« Sowohl in der französischen Schatzliste, als im Altöttinger Verzeichnis wird das Leidenswerkzeug des einen Engels als eine Säule bezeichnet, während bei Irsing »ein Schwamm« angegeben ist, auch das Schweißtuch Christi wird bei Irsing nicht erwähnt.

Es dürfte sich aber doch um ein und dasselbe Kunstwerk gehandelt haben, da die Beschreibung, wie sie Irsing und sein Übersetzer Scheitenberger von allen

[126]) Die Kunstdenkmale d. Kgr. Bayern, Reg.-Bez. Oberbayern, Bez.-A. Altötting, Burghausen, Pfarrkirche S. Jakob, Beschreibung S. 2436, abgebildet im hierzu gehörigen Tafelwerk, Tfl. Nr. 267. Ebendaselbst auch ein gotisches Ziborium.

[127]) Abbildung bei Jules Labarte, Ausgabe 1864, Taf. LXV.

[128]) Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, Berlin, I. Bd., Abbildung S. 321.

Altöttinger Schatzstücken gibt, eine äußerst knappe ist und auf Einzelheiten nicht eingegangen wird.

Als eine »gulden Tafel darinn der Ennglisch grus, die pilder geamalirt« wird das sechste Stück des A. V. bezeichnet, in der gleichen Weise wird es auch bei Irsing erwähnt. Mangels jeder näheren Angabe lassen sich über die Technik des angewandten Emailverfahrens nur Vermutungen anstellen; nachdem Gold als Emailrezipient verwendet war, wurde vielleicht, um den verschiedenfarbigen Schmelz möglichst zur Geltung zu bringen, das Verfahren mittels Tiefschnittes angewendet. Der Engel befand sich nach der Beschreibung nicht, wie andere Darstellungen es zeigen, in seiner ganzen Figur neben der Madonna, sondern er schwebte über dieser; in blauem Gewölk, zur linken Seite des Engels erscheint der von Seraphims umgebene Erlöser. Unterhalb der Verkündigungsdarstellung befand sich »ain Zeil« mit Edelsteinen versetzt. Möglicherweise enthielt diese Zeile die Verkündigungsworte des Engels: »Ave Maria, gratia plena.« Die Kostbarkeit des Stückes beweist die reiche Verzierung mit Edelsteinen; die Kehrseite zeigte eine andere Szene aus dem Marienleben, der Besuch Mariens bei Elisabet, die sogenannte Heimsuchung. Als beliebten Vorwurf, meist in Grubenemailarbeit ausgeführt, findet man bei einer beträchtlichen Anzahl vorhandener Werke der Klosterkunst die Wiedergabe von Mariens Verkündigung und Heimsuchung. Von Limousiner Arbeiten mit der Darstellung der Verkündigung, Werke des Nardon Penicaud und Jehan I. Penicaud, sind bei Henry Havard a. a. O. zwei Abbildungen wiedergegeben (Tafel XVIII und Seite 297).

Die im A. V. unter Nr. 9, 7, 8, 10 und 11 aufgeführten Gegenstände, ein goldenes Kreuz, sowie die beiden Statuen des hl. Dionysius und jene von St. Peter und St. Philipp sind mit den französischen Schatzstücken Nr. IV, X, XII, VI und XI identisch, welche seinerzeit Herzog Ludwig dem Bärtigen verpfändet worden waren. Obgleich sie dieser am Allerseelentag 1441 neben anderen Kleinodien der Ingolstädter Frauenkirche behufs Ankaufes von Gilten zu den täglichen Päsenzen und Almosen für arme Menschen zuwies, hatte Heinrich der Reiche von Niederbayern sie wieder dem Kirchenschatze entnommen und sich angeeignet.

Das unter Nr. 12 im A. V. erwähnte Bild des hl. Michael ist ein anderes Kleinod als jenes in der französischen Schatzliste unter Nr. IX aufgeführte St. Michaelsbild. Das letztere verblieb, wie schon berichtet, bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts im Besitze der Ingolstädter Pfarrkirche. Aus der Beschreibung dieses nach Altötting ausgelieferten St. Michaelsbildes ist zu schließen, daß die Figur unter einem kleinen von Säulen getragenen Dache stand, was die Ausdrücke »sowln«, »dachung«, »verdeckt« andeuten. Diese St. Michaelsfigur, aus Gold bestehend und reich mit Perlen und Edelsteinen verziert, hielt das Kreuz in der rechten Hand; meist erscheint in älteren Darstellungen der Erzengel St. Michael mit großen Flügeln in weißem Gewand, als kräftige Jünglingsgestalt und als signifer d. i. mit der mit dem Kreuz gekrönten Lanze.

Eine kostbare Schließe zu einem Chormantel — A. V. Nr. 13 — war auch unter den französischen Kleinodien Herzog Ludwig des Bärtigen (Nr. XIX).

Erwähnt sei noch, daß sich im Aachener Münsterschatz, in Elten, und im Berliner Kunstgewerbemuseum solche Brustschilder oder Pektorale befinden, welche der gotischen Künstlerperiode angehören[129]).

Die im A. V. für die Stücke Nr. 14 und 31 als »potem« angegebenen Stücke bezeichnen im gewöhnlichen Sinne flache Teller, wahrscheinlich sind aber »Patene«, das sind Hostienteller, darunter gemeint. Beide waren reich mit Edelsteinen und Perlen verziert, Nr. 14 zeigte in Emailarbeit Darstellungen von der Ausführung und Geißelung des Heilands, sowie zwei kleine Engel.

Eine derartige kostbare Patene, aus der Zeit König Karls VI., ist bei Dom Felibien, a. a. O. Tafel III Nr. R. S. 540 abgebildet.

Von den als »Heft l« bezeichneten Schmucknadeln, ähnlich unseren Broschen, Spangen, Agraffen, zum Zusammenhalten der Frauen- und Männergewänder, oft auch als bloßer Schmuck derselben und der Kopfbedeckungen dienend, werden im A. V. zwölf Stück, Nr. 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26 und 27, verzeichnet, die reich mit Perlen und Edelsteinen verziert waren[130]). Sechs dieser »Heftl« wiesen figuralen Schmuck auf; zunächst werden genannt Unsere liebe Frau mit dem Jesuskindlein sowie die heilige Katharina[131]), beide in einem »goldenen Mone« (Halbmond) stehend, zwei Heftl zeigten Sirenen, womit das Sinnbild einer verführerischen Frauengestalt mit Fischschwanz bezeichnet wurde, in der Mitte eines anderen Heftls befand sich ein »gefangener Mann« und das sechste Stück wies ein auf einem Drachen sitzendes Kindlein auf. Wahrscheinlich waren, wie die meisten aus jener Zeit stammenden Heftl, solche zum Teil mit Goldschmiedeemail überzogen.

Von solchen zierlichen Werken der Goldschmiedesammlung hat die Münsterkirche zu Essen[132]) eine ganze Anzahl aufzuweisen, die wohl, wenn sie auch weltlicher Schmuck waren, dahin gestiftet wurden. Nach der Beschreibung von Georg Humann haben 13 St. eine kreisrunde, drei eine nach oben zugespitzte ovale Form.

---

[129]) Steffan Beissel, Kunstschätze des Aachener Münsterschatzes, M.-Gladbach 1904, S. 6, Taf. XIII. Max Creutz, Kunstgeschichte der edlen Metalle, Stuttgart 1909, S. 436/439.

[130]) Herzog Georg der Reiche von Landshut trug auf seiner Hochzeit mit der polnischen Königstochter Hedwig einen kostbaren Herzogshut, welcher mit einem Kranz von Perlen und Edelsteinen sowie mit einem in ein goldenes »Heftein« gefaßten Reiherbusch geschmückt war. Vgl. auch die Beschreibung einer Anzahl solcher »Heftlein« im Kleinodienverzeichnis der Elisabet II., Witwe des deutschen Königs Albrecht II., veröffentlicht von Ernst Bassermann-Jordan, Der Schmuck, Leipzig 1909, S. 96.

[131]) Es ist eine Ausnahme, wenn die hl. Katharina auf einem Halbmond stehend dargestellt wird, da sie sonst in Bezugnahme auf ihr Martyrium mit einem ganzen oder halben Rad erscheint. Vgl. die Abbildung bei Dom Felibien, a. a. O. Taf. II, S. 538, Bild N. In der Irsingschen Beschreibung der alten Schätze zu Altötting wird die Schönheit der beiden Heftl mit U. L. Frau und der hl. Katharina rühmend erwähnt.

[132]) Georg Humann, Die Kunstwerke der Münsterkirche zu Essen, Düsseldorf 1904, Taf. 62, S. 376/384. Die Abbildung der Essener Agraffen findet sich auch in dem Werke von Max Creutz, a. a. O. S. 435.

Zwei Broschen zeigen vierfüßige Tiere, zwei einen Adler, zwei weibliche Figuren und eine Jagdszene. Das angewendete Goldschmiedeemail ist von weißer, kastanienbrauner, schwarzer, blauer, roter und grüner Farbe, mit welchem auch in außerordentlich wirkungsvoller Weise Blätter und Blümchen behandelt sind. Die weitere Ausschmückung besteht aus verschiedenartigen Edelsteinen und Perlen.

Ein kostbares, aus Gold bestehendes Stück stellt jener mit figuralem Schmuck versehene Karren dar (Nr. 18), auf dem sich ein perlmutternes Trinkgeschirr befand. Als Figuren werden genannt, am obersten Teil des Deckels ein Kindlein, welches einen »Palas« in der Hand hält, an der Vorderseite der Muschel eine Frauengestalt mit einem Korb und an der des Karrens ein Bäuerlein, die alle, wie auch die sonstigen Teile des Kleinods, aufs reichste mit Edelsteinen und Perlen verziert waren. Die luxuriöse Ausschmückung läßt auf französische Herkunft schließen; in dem Inventare Karls V., Königs von Frankreich, werden eine größere Anzahl aus Silber und Gold verfertigter, sowie mit Edelsteinen verzierter Trinkgefäße (Hanaps, Coups, Aiguières, Flacons etc.) erwähnt, welche figürlichen oder Tierschmuck aufwiesen (Jules Labarte, Histoire des Arts a. a. o. II. Bd., 1864, S. 361—371).

Auch ein mit Perlen und Edelsteinen besetzter Gürtel (Nr. 28) befindet sich A. V.; die Einzelstücke Nr. 29 und 30 waren ein zu einem Kruzifix gehörender goldener Fuß, sowie ein Schwert, das vielleicht von einer Figur abgefallen war.

Die unter Nr. 32—42 verzeichneten Silbergeschirre bestanden aus einem Doppelbecher, einem einfachen Becher, acht Köpfen [kugel- oder halbkugelförmige Trinkgefäße] und aus zwei zu einem Altar gehörenden Leuchtern. Zwei dieser »Köpfe« wurden als Geschenke für den Hauptmann Jorg Wißpeck und für Heinrich Grüningen abgegeben, »von bescheitt meines gn. Herrn«, es ist damit Pfalzgraf Friedrich gemeint, also zu einer Zeit, ehe diese Gegenstände nach Altötting abgeliefert wurden. Schon während des Landshuter Erbfolgekrieges mußte der reiche niederbayerische Silberschatz mit zur Bestreitung der Kriegskosten in Anspruch genommen werden; da, wie J. Würdinger in seiner bayerischen Kriegsgeschichte berichtet (S. 253), das reiche Silbergeschirr der Prinzen behufs Deckung notwendiger Ausgaben um 24 000 Gulden nach Salzburg verkauft wurde.

Die vorstehend veröffentlichten Schatzverzeichnisse mit ihrer Fülle von aus edlem Metall hergestellten Kleinodien, mit ihrem Reiz eines farbenprächtigen Schmelzwerkes und mit ihrer sinnvollen Anordnung eines prunkvollen Edelstein- und Perlenzierats lassen die reiche Blüte und die hohe Entwicklung der Goldschmiedekunst jener längst verklungenen Zeiten erkennen. Nach einer Wanderung aus der Schatzkammer Herzog Ludwig des Bärtigen in die der Ingolstädter Liebfrauenkirche, in den Kleinodienbesitz des niederbayerischen Fürstenhauses und dann in jenen der Altöttinger Stiftskirche sind heute all diese beredten Zeugen eines großen Kunstwollens dahin! Noch unter Wilhelm V. von Bayern, als er sich im Jahre 1579 das

Verzeichnis der alten Schätze des Altöttinger Stiftes vorlegen ließ, konnte dessen Bestand festgestellt werden[133]), auch im Jahre 1644 muß der Kleinodienschatz noch vollzählig gewesen sein, da damals Irsing dessen Beschreibung vornahm. Aber die späteren ungünstigen Zeiten brachten dessen Verlust mit sich; wie sich das Schicksal vollzog, darüber lassen sich derzeit keine weiteren Aufschlüsse herbeibringen; vielleicht wird dies früher oder später mit Hilfe weiterer archivalischer Forschungen möglich sein. Es bedarf keiner Frage, daß das Altöttinger Stift eine treue Hüterin der Schätze war, aber auch ihm wird es nicht immer möglich gewesen sein, den Schwierigkeiten, wie sie der Krieg mit seinen Brandschatzungen oder Geldnot mit sich brachten, zu entgehen. So mag denn manche der kunstvollen Arbeiten in den Schmelztiegel gewandert sein, und was von der Edelstein- und Perlenzier nicht im Laufe der Zeiten verloren ging, wurde möglicherweise zur Ausschmückung anderer Schatzstücke verwendet.

Nur einzig und allein das »goldene Bild U. l. Frau mit dem Rößlein« lebt in seinem geschichtlichen und künstlerischen Wert als sichtbares Zeichen von der Schönheit und der Pracht jener Schätze und von dem Können der alten Meister fort[134]).

Urkunden-Anhang.

(R.-A. Mchn., Staatsbehörden, Militaria Nr. 7195 ff.)

1. Edler gestrenger Herr, mein gebet zu got vnnd gehorsam Dienst zuvoran. Auf das abfertigen zu Burrkhausen hab ich den Bevelh in nachvolgennder maß, als vill sich mein einfalt verstannden hat, ausgericht unnd bin nit von meinem genedigen Herrn von Saltzburg sonder von seiner genaden Rate verhort wordenn. Erstlich hab ich Hertzog Fridrichs meins gnädigen herren gutwillig Dienstperkait unnd fruntliche nachtparschaft mit worten darzu gehörig angezaigt, nachmals in dem Bevelh procedirt, wie in vergangner Zeit ain schuld bey unnd nach lebenn weilennd meines gd. Herrenn Hertzog Georgenn saliger gedechtnuß gegen unnserer lieben frauen gotshaus zu altenöting gemacht umb welher schuld willenn ain schuldbrief aufgericht vnd zuhannden Brobsts, Dechants vnd Capitls zu altnöting gestelt ist.

Die weil aber Hertzog fridrich mein genediger Herr als vormunder aus zufallenden ursachenn ytz derzeit solher Suma bezalung nit wol und mit fueg thuen möge, so hab mein genediger Herr zusambt seiner furstlichen genaden loblich Räte von kaines nutzes wegen sonder aus guter gewissen unnd andechtiger liebe auch fürdrung der ere der muter Gottes in den Inndristen schatz griffenn unnd ettlich klainet, die sonderlich tuglich sind zu der zir aines alltars, nemlich siben stuckh, der gleich mein ainfalt nie gesehen hab zu merer sicherheit einzesetzen furgenomen. Unnd nach verkundung solhs furnemens hab mein genediger Herr die angezaigten Clainet, Brobst Dechant vnd Capitl des vorbenannten stifts sehenn lassenn, daran sy erstlich ain gefallenn genomen, doch darnach abwendig wordenn unnd die klainet anzenemen vernaint, von deswegen mein genediger Herr hab nit unpillich ain befrombdung entpfangen. Doch in der lesten antwortt, die in schrift gestelt ist, habenn Brobst, Dechant unnd Capitl gemelt sy wellenn in den sachen Rate meines gd. Herrenn von Saltzburg als rechtem Ordinari nemen, welche anntwort hertzog Fridrich mein genediger Herr genedigklich

---

[133]) Wilhelm Maier, Gedenkblätter und Kulturbilder aus der Geschichte von Altötting, Augsburg 1885, S. 64.

[134]) **Nachtrag. Leider wurde auch dieses kostbare Stück bei dem am 7. September 1921 erfolgten Einbruch in die Alt-Oettinger Schatzkammer durch verbrecherische Hand erheblich beschädigt.**

angenomen und mich darauf abgefertigt hab die Handlung meinem gd. Herren von Saltzpurg zu entecken und zuerkennen. zegebenn. Auf das Bitte mein genediger Herr mit vleis ainen oder mer zuuerordnen die klainat zu beschauen, dardurch sein hochwirdig furstlich gnaden aber mer unndterricht entpfahen mögen, in Hofnung das Begern bleib unabgeschlagenn unnd Hertzog fridrich mein gd. Herr zusambt seiner gnaden loblich Rate werdenun erfnnden als sonder liebhaber vnd furderer des lobs vnd ere Gottes vnnd Marie. In obgemelter mainung ist die werbung gestanden, nu volget die anntwort durch meinen Herren von Kyembsee[135]), erstlich, das mein genediger Herr von Saltzburg den Hofgrus, das erpieten und der fruntlich nachtparschaft zu grossem danckh und wolgefalenn angenomen hab, dan der Hauptsach anntwort: dieweil der Handl so groß und tapfer ist sey der Zeit mein gn. Herr von Saltzpurg mit antwort in Bedacht noch verfasset, aber in mittl der Zeit welle er antwort gebenn. Gestrennger Herr, die mainung wie oben Begriffen ist, hab ich meinem gd. Herrn und den Räten furgehalten, ist darauf im Rate gefunnden vnd mit mir verschaft wordenn Euer Gestreng die Handlung zuverkhennden, das ich hiemit underthenngklich wil gethan habenn.

Dato Burrkhausen m die Sebastiani (Sebastianstag = 20. Januar) Anno x. x. sexti.

Leonhard weynmar
hofcaplan

Auf der Rückseite:

Dem edeln, gestrenngen .... (1 Wort undeutlich) Georgen wiß (= Wisbecken) x. Ritter, Haubtmann, meinem lieben herrn.

Von anderer Hand geschrieben: herr Lenhatt; wie er gehandllt bei dem von saltzpurg der clainet halber, stifft ötting, berührend.

2. Wir Fridrich etc. etc. bekennen für uns, unser obgenannten Jung vettern und all ir erben: Nachdem der Hochgeborne fürst, unser lieber vetter, her Jorg pfaltzgrave bei Rein, Hertzog In Nidern und obern beyern seliger gedechtnus von der kirchen unser lieben frauen stifft zu altenotingen entlehent entpfangen gehabt hat sieben und funfftzigktusend Reinisch gulden und nachvolgend der Hochgeporn furst unser lieber bruder Hertzog Ruprecht auch seliger gedechtnus von derselben unser lieben frauen kirchen zu altenotingen auch entlehent unnd entpfangen gehabt hat zehentusend fünffhundert vnd zwen gulden Reinisch sechs schilling xxvj creutzer und xxxiij ₰ daz alles zusamen sumirt dut Lxvjj m. vc. ij gld. vj. β. xxvj creutzer xxiij ₰, Weliche erztgemelte sumy geldes dan wir als furmander an stat unnd von wegen der obgenannten unser Jungen vettern zu irem gepurenden teil zu bezalen vermeynen, aber doch das disser zit nicht gelegenheit haben und dan auch daz gemelt gotzhuss, unser lieben frauen kirchen, der schulden etwaz auch gern versichern wolte biss zu gepurender zimlcher bezalung haben wir uss solichen ursachen und auch zu ere der Hymel kongin und ires loblichen gotzhuss zu altenotingen, dem selben itzgemelten gotzhuss und stifft zu pesser sicherheit der obgenannten schulden (seitwärts beigefügt: unsers gepürenden teils) etliche cleynoter, die dan ein solich gotßhuss zu eren und zu der ere Gottes zu gebruchen und auch der obgenannten summa geldes und schulden vil ein merers geschetzt und geacht sint, zu erstattung und ergetzung Inn eines Rechten furpfands wyse und gestalt zugestelt und die also zu bewaren den ersamen (seitwärts beigefügt: und andechtigen In Gott) unsern lieben genannten probst Dechan und cappitel des vorgemelten stifftes zu altenotingen befolhen biß zu bezalung der obgenannten suma schulden (seitwärts beigefügt: unsers gebürenden teils) und derselben cleynoter widerlosung, Alles in form und mass auch wise und gestalt wie hernach geschrieben stet und sind Nemlich diß die cleynoter wie hernach gemelt ist. Erstlich, daz alles cleynoter und unser abrede hievor vnd auch hirnach gemelt und dan die gemelten probst, Dechant und cappitl des stifts unser lieben frauen kirchen zu altenotingen gutwilligklich angenomen und zugesagt auch versprochen Inhalt eines Reversbriefs, den sie uns daruber under iren des probsts auch dechan und cappitels anhangenden Ingesigeln besigelt ubergeben haben, Und wan nun wir uß ursachen der Merung solicher cleynoter gegen gedachter sumen schulden uns oder unsern obgenannten Jungen vettern oder iren erben widerlosung zu unserem gepurenden teile fürbehalten haben mit gutem willen der obgenannte probst dechan und cappitels unser lieben frauen stift zu altenotingen mit obbestimpter Hauptsumma unseres gepürenden teils zu tun, So haben uns doch die itzgemelte probst dechan und cappitel gütlich bewilligt, daz wan oder so offt wir unser obgenannten Jungen Vettern oder Ir erben

[135]) Der gewöhnliche Aufenthalt der Bischöfe von Chiemsee war der Chiemseehof zu Salzburg, wo sie als Vicarie in pontificalibus oder als Stellvertreter in Regierungsgeschäften den Erzbischöfen von Salzburg immer leicht zur Seite sein konnten (Herders Kirchenlexikon III. Bd.).

etwaz, daz sy wenig oder vil an der obgenannten summe Hauptgelds unseres gepürenden teils Inen und wir dem stifft bezalen, daz allzit an der obgenannten summa Hauptgelts unsers gebürenden teils sovil abgezogen und abgelassen werden mit eyner schriftlichen erkentnis eines probsts dechan und cappitels vorgemelts stifft, und dagegen auch etwaz von den vorgeschriben cleynoten sovil Als sich Inn dem Werde oder Achtung zimlich verglychen mag gegen der bezalung wider herus gegeben werden soll, die ubrigen cleynot allweg doch biß zu vollkomene bezalung obgedachter Hauptsumma gelts unsers gepürenden teils furter zu behalten, aller ding gewenlich und ungeverlich und da zu Rechter urkund.

3. Wir der probst dechan und cappittel unser lieben frauen stifft zu altenetingen Bekennen und tun kunt offenbar mit dissem Brief für uns und alle unser nachkomen des vorgenannten stiffts: Nach dem der durchluchtig Hochgeborne fürst und Her Her Jorg pfaltzgrave bei Rein Hertzog in Nidern und obern beyern, unser gnadiger her loblicher gedechtnus seliger, vor ettlichen Jaren sieben und funfftzig tusent Reinisch gulden von gedachtem unserm stifft zu altenotingen entlehent vnd nachvolgend der durchluchtig hochgeborne furst und Her Her Ruprecht pfaltzgrav bei Rein und Hertzog In beyern, auch unser gd. Her loblicher gedechtnus seliger, zehntusend fünff hundert und zwey gulden Reinisch vj ß xxvj creutzer und xxiij von obgemeltem stifft zu altenotingen entlehent, weliche beide sumen Nemlich: Lx vij mvc ij guld. vj β xxvj creutzer xxiij der durchluchtig hochgeborne fürst und her Her fridrich pfaltzgrave bei Rein Hertzog In beyern und der Hochgeborne fürst und Hern Hern ottheinrichs und Herrn philipps pfaltzgraven bei Rein hertzogen In Nidern und obern beyern, des obgenanten Hertzog Ruprechts seligen sonen und des obgenanten Hertzog Jorgen seligen enikeln verordneter furmander an stat und von wegen der genanten seine gnaden Jungen vettern zu unserem gepurenden teil zu bezaln vermeint und desshalb mit uns gnediglich und gutlich gehandelt und uberkomen hat, also, daz wir etliche cleynater so doch der gemelten Hauptsumme schulden ubertrefflicher geacht vnd geschetzt sind zu Rechtem furpfant für siner gnaden als furmanders gepurenden teil dem obgemelten stifft angenomen haben, Alles zu bewaren und zu behalten bis uff zit der widerlosung, die seiner gnaden furbehalten hat und auch wir gutlich und pillich zugelassen haben, wie dan ein verschreibung daruber under siner gnaden furmanderschaft secret versigelt, daz alles die abrede und uberkomung mit eigentlicher bestymung der cleynoter und wer widerlosung, form, mass und gestalt clerlichen anzeigen dut uns von seiner f. gd. mit und neben solichen cleynoten ubergeben worden ist, von wort zu wort, wie hernach geschriben volgt, also lutend und Inhaltlich: Wir Fridrich x. x. und wir solln und wolln auch soliche vorgemelte cleynot Aller Ir substanz des metalls golds und silbers auch stein und perlen, gut, maß, form und gestalt bliben lassen und bewarn, doch der zu ere Gottes zu hoen (hohen) festen zu unser lieben fraunen cappellen, darynn sie zeugen dut, uffsetzen. Aber ferrer die uß dem stifft nit tun volgen noch komen lassen, Auch die nit versetzen, verpfänden, verkauffen noch verandern In kheiner wyse, Sunnder also wie abgeschrieben ist die zu Rechten furpfant umb obgemelte summa hauptgelts, fur der obgedachte Hertzog Fridrichs seiner gd. Jungen Vettern oder ire erben gepurenden teil schulden daran, bei dem stifft bewaren und behalten Biß zu zit der widerlosung als vorgeschriben stet; und wir sollen und wolln auch zu yeden festen so wir solich cleynot ufsetzen offentlich gedencken lassen der selen vorgedachter fursten und ir eltern und sie also In unsern gebetten



Abb. 8. »Der Erzengel Michael«, ehemals im Schatze der Liebfrauenkirche zu Ingolstadt befindlich. Photogr. Originalaufnahme nach dem im Saal XV des bayer. Nat.-Museums befindlichen Bilde Nr. 2607.

und Heiligen ampten auch zu Heil befolhen haben und heruff, so gereden und versprechên wir obgedachte probst, dechant und cappitl des obgenannten stiffts unser lieben fraunen kirchen zu altenotingen fur uns und all unser nachkomen gemelts stiffts, daz alles, so vorgeschriben stet, vest und unverbrüchlich zu halten auch der widerlosung stat zu geben, wider das alles nit furzunemen noch zu handeln, noch zu gescheen verschaffen, Inn oder usserthalb gerichten und Rechten, geistlichen oder weltlichen, heymlich oder offentlich in kheiner wise. und wir verzyhen und begeben uns auch herInn alles aller Rechten und gerichten, geistlicher und weltlicher privelegien, statuten, ordnung, gebotten, verbotten, ban, acht, Buntnis, eynung, gesetz und alles, daz hie wider von der oberhanndt geistlicher und weltlicher geordent, gesetzt oder gebotten erlangt wer oder noch geordent, gesetzt oder gebotten erlangt wurd auch aller appellationen, excepcionen, qurelen, Restitutionen und ander behelff, so uns wider daß alles obgeschriben zu statten komen mocht, luterlichen und gentzlich für uns und alle unser nachkomen vorgemelts stiffts, aller ding, ungeverlich; und das zu worer urkund.

ZUM PROBLEM DER DÜRERSCHEN PFERDE-KONSTRUKTION.

EIN BEITRAG ZUR DÜRER- UND BEHAMFORSCHUNG.

VON

JOSEF KURTHEN.

Mit 16 Abbildungen.

I. Die Notiz des Camerarius und die Ratsverlässe von 1528 gegen H. Seb. Beham.

In der Einleitung zu seiner 1532 erschienenen lateinischen Übersetzung von Dürers Proportionslehre legt Joachim Camerarius Verwahrung ein gegen alles was künftighin über dessen Pferdeproportionstheorie veröffentlicht werden sollte, da es des großen Meisters unwürdig sei. Was Dürer auf diesem Gebiete an Messungen vollendet hätte, sei ihm von treuloser Hand entwendet worden, daher er die Sache ein zweites Mal nicht wieder von vorne habe anfangen wollen. Obwohl er die Täter gekannt, habe der vortreffliche Mann doch großmütig auf ihre Belangung verzichtet. Es seien auch vor einigen Jahren einige wenige Blätter in deutscher Sprache erschienen, die »zusammengebettelte und kaum zusammenpassende Regeln« über diesen Gegenstand enthielten[1]. Doch wolle er darüber keine weiteren Worte verlieren, glaube aber bestimmt zu wissen, daß der Verfasser seine Veröffentlichung nicht einmal bereut habe[2].

---

[1]) commendicatas et inconvenientes fere præceptiones. Rosenbergs Übersetzung (S. u. B. Beham. Lpz. 1875: »fehlerhafte und unpassende Regeln«), mit der die Thausingsche (in seinem Dürerbuche: »irrige und ungeschickte Vorschriften«) und die Conwaysche (Literary remains of A. Dürer, Cambridge 1889: »rules in general faulty and inappropriate«) inhaltlich zusammengehen, ist unzutreffend. Auch die W. Seibts (H. S. Beham Frankf. 1882: »zusammengestoppelte und ungeschickte Regeln«) trifft den Sinn nur halb. cf. Diefenbach, Gloss. lat.-germ. S. 355 u. 148.

[2]) Der lateinische Text bei Rosenberg a. a. O. im Anhang.

Mit dem letzten Passus spielt Camerarius zwar verblümt, doch für jeden mit den kunsttheoretischen Bestrebungen der Zeit Vertrauten verständlich, auf das in Dürers Todesjahr 1528 herausgegebene »Roßbüchlein« und die seinem Erscheinen voraufgehenden und nachfolgenden Ratsverlässe des Nürnberger Magistrats gegen den Verfasser H. Seb. Beham an[3]).

Bereits am 22. Juli war diesem Nürnberger Kleinmeister von Rats wegen, weil er des Plagiats an Dürers kunsttheoretischem Nachlaß bezichtigt war, auf Strafe an Leib und Gut befohlen worden, nichts der Proportion halber ausgehn zu lassen, bevor Dürers hinterlassenes Proportionswerk erschienen sei. Mitte August wurde Beham gegen diesen Beschluß vorstellig, erhielt jedoch abschlägigen Bescheid[4]). Daraufhin entschloß er sich Ende des Monats, von der ursprünglich geplanten und größtenteils schon vorbereiteten Gesamtpublikation seiner proportionstheoretischen Schriften vorläufig abzusehen, seine Pferdekonstruktionen aber, für die eine Kongruenz mit der nur von menschlicher Proportion handelnden, in Druck befindlichen Dürerschen Proportionslehre nicht in Frage kam, jetzt schon als »Büchlein von maß und proporcion der Roß« gesondert herauszugeben. Wir erfahren dies des nähern aus der Vorrede, in der er ein Büchlein über Proportion des Gesichtes[5]) und eines über männliche und weibliche Körperproportion für später ankündigt und dann fortfährt: Sôlches ist von mir vermeint gewest, alles in ein Bûchlein zu bringen, ist vnterkummen, das (= ist verhindert worden, sodaß) ich es nun taylen mûß auß gehorsam)((= usw.)[6]).

Der Rat indes hielt sich mit bureaukratischer Genauigkeit an den Wortlaut seiner Verlässe und verbannte den Waghals nach mißlungenem Verhaftungsversuch »umb sein ungehorsam« aus der Stadt[7]). Wenn er gleichzeitig die Konfiskation

---

3) Die archivalischen Belege bei Alfr. Bauch, Der Aufenthalt des S. Beham während der Jahre 1525—35. Rep. f. Kstwschft. XX. 1897. S. 196f.

4) Da bei dieser Gelegenheit der Vorwurf des Plagiats nicht mehr erhoben wird, nimmt Thausing an, der Rat sei »hiermit doch von der direkten Annahme des Plagiates« abgegangen. Indes fehlt dieser Vorwurf im Ratsmanuale bereits unter dem 22. Juli; er steht unter diesem Datum nur im Ratsbuch. A. Bauch meint, der Verdacht müsse sich als unbegründet erwiesen haben, da keinerlei Verurteilung wegen Diebstahls erfolgte. Möglich aber und sogar wahrscheinlicher ist, daß sich überhaupt nichts, weder für, noch wider erweisen ließ und deshalb die Frage offen blieb. Übrigens ist in allen dem Erscheinen des Roßbüchleins voraufgehenden Ratsverlässen ganz allgemein von Proportions-, nicht speziell von Pferdeproportionsstudien die Rede.

5) Dieses erschien mit einem Neuabdruck des Roßbüchleins im Anhang als »Kunst- u. Lehrbüchlein« 1546 zu Frankf.

6) Ein Eingriff der Zensur, den Rosenberg an dieser Stelle vermutet, liegt, wie sich aus Bauchs archivalischen Entdeckungen ergibt, nicht vor. — Alfr. Bauch (a. a. O. S. 198), G. Pauli (H. S. Beham, Straßbg. 1901, S. 3) und E. Waldmann (Nürnbgr. Kleinmeister, Lpz. 1911, S. 24) fassen die Herausgabe des Roßbüchleins, die Beham selbst als Tat des Gehorsams motiviert, ohne Grund als Tat des Trotzes auf. Ebenso unbegründet ist die Annahme der beiden letzteren, der Rat habe die Veröffentlichung des Roßbüchleins vor dessen Erscheinen jemals ausdrücklich verboten.

7) cfr. Ratsbuch 14 (N) fol. 275b, abgedr. bei A. Bauch a. a. O.

des Büchleins anordnete, so war das nicht mehr als selbstverständlich. Mit der Unterdrückung eines entlarvten Dürerplagiats hatte sein Einschreiten nur eine scheinbare Ähnlichkeit. Aber man begreift, daß es leicht in der Öffentlichkeit so aufgefaßt werden konnte. Und wenn wir recht erkennen, so geht auch des Camerarius »Wissen« um diese Dinge nicht über derartige aus der Luft gegriffene Vermutungen hinaus. Überdies wird gerade in der Plagiatfrage durch ein Dilemma, auf das die Verklausulierung am Schluß seiner Notiz unverkennbar hindeutet, durch die zwiefache Tendenz, den Verfasser weder freizusprechen, noch eine evtl. Neuauflage des Roßbüchleins durch die Bestätigung seiner Dürerschen Herkunft zu empfehlen, die Aufrichtigkeit des Zeugen in ein bedenkliches Licht gerückt. Was zunächst seine Dürers Pferdeproportionsstudien betreffenden Anschauungen anbelangt, so wird sich zeigen, daß es weder zum Verständnis ihres frühzeitigen Endes jener anekdotenhaften Erklärung bedarf, noch die in diesem Zusammenhang entwickelte Charakteristik ihrer Methode zutrifft.

II. Die »Moß des Pferds« in Dürers schriftlichem Nachlaß.

Aus zwei Programmentwürfen und einem später zurückgelegten Einleitungsentwurf zu dem Abschnitt über die Proportionen wissen wir von Dürer selbst, daß er sich einmal mit der Absicht trug, in einem besonderen Kapitel seines ursprünglich geplanten umfassenden Malerbuchs von der »Moß des Pferds« zu handeln:

> »Von Moß der Pferd.«
> »Das viert ein Moß eins Pferds.«
> »Und dorum so will ich, eh ich sag vom Gebäu, erzählen, wie ein wohlgestalter Mensch mag sein, dornoch ein Weibsbild, ein Kind und ein Roß« [8]).

Es ist mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß diese drei Texte kurz nach 1507/8, jedenfalls früher als die ausführlicheren, um 1512 anzusetzenden Programmentwürfe LF 282 u. 287 entstanden sind[9]). Da in den letztgenannten Entwürfen die Pferdeproportion nicht mehr erwähnt wird, in LF 282,26 in dem Kollektivbegriff »was Notdorft zum Molen ist« auch kaum mit einbegriffen sein

---

[8]) LF (Lange-Fuhse, Dürers schriftl. Nachlaß, Halle 1893) 280, 2, 281, 4, 314, 12. Hinzugesellt sich noch ein von fremder Hand stammender Programmentwurf (LF 286, 14), der aber seinem ganzen Inhalt nach zeitlich aus dem Rahmen der Malerbuchentwürfe herausfällt und anscheinend ähnlich wie der Widmungsentwurf, auf den sich LF 255, 9 von 1523 bezieht, einen verspäteten Beitrag zu dem ursprünglich geplanten enzyklopädischen Werk darstellt. Den Begriff der Messung z. B. faßt Dürer derart weit erst in seiner »Unterweisung der Messung« von 1525. Die Unmöglichkeit der Bestimmung des menschlichen Konturs mit Zirkel und Richtscheit hat er vor 1523 nirgendwo ausgesprochen; hätte er sich bereits damals zu dieser Anschauung bekannt, so würde man den wichtigen Satz nicht dort, wo in den um 1512 entstandenen Entwürfen LF 287 f., 296 f. und 302 f. von der bedingten Schönheit die Rede ist, vergebens suchen.

[9]) Vgl. hierzu die beiden Exkurse S. 99 ff. (I. zu LF 280 u. 281, II. zu LF 314).

soll, so darf man annehmen, daß sie bereits vor 1512 aus dem Programm des umfassenden Malerbuches gestrichen war. Diese Vermutung liegt um so naher, als nach 1512, in welchem Jahre Durer sich in seinen kunsttheoretischen Planen



Abb. 1. Dürer: Ein Reisiger-Aquarell. L. 461. (Wien, Albertina.)

vorab auf die Behandlung der menschlichen Proportionen beschränkte, sämtliche Programmpunkte des umfassenden Malerbuches wenigstens als Projekt in seinen Schriften wieder auftauchen, ausgenommen die »Moß des Pferds«[10]).

[10]) Die Stelle im IV. Buch der Proportionslehre: »Solchs (gemeint sind die »sechs Unterschiede des Biegens«) ist zu brauchen in Mann, Weib, Kindern, Pferden und andern Creaturen« (LF 234, Entw. LF 377) entbehrt jedes programmatischen Charakters.



Abb. 4. Dürer: Ritter, Tod und Teufel. B. 98.

III. Dürers Pferdeproportionsschema.

Nur zwei Zeichnungen geben, einander in glücklicher Weise ergänzend, über Dürers Pferdeproportionsverfahren unmittelbar Aufschluß. Die eine auf einem Blatt der Ambrosiana, die einzige exakt konstruierte Pferdeproportionsstudie Dürers, galt, seitdem Wölfflin sie aus des Meisters eigenhändigem Werk gestrichen



Abb. 2. Dürer: Vorstudie zu B. 98. Sch. M. 1234 (Mailand, Ambrosiana).

hatte, als von fremder Hand zur Proportionsstudie ergänzte posthume Durchzeichnung nach dem Stich B 98[11]). Die andere, eine erst vor einigen Jahren aus

[11]) Sch. M. (Schönbrunner-Meder, Albertinazeichnungen) 1234/1215; The Dürer Society X 1908 XIX, XX; Lit.: Thausing, Dürer II. Aufl. 1884 Bd. I, S. 371 f., Bd. II, S. 231 f.; Springer, Dürer 1892, S. 96 f.; Ephrussi, Durer et ses dessins 1887, S. 123 f.; Wölfflin, Die Kunst A. Dürers, I. Aufl. 1905,



Abb. 3. Dürer: Vorstudie zu B. 98. Sch. M. 1215 (Gegenst. z. Sch. M. 1234).

den Nürnberger Manuskripten publizierte, etwas monströse Skizze stammt zwar sicher von Dürer, gibt an sich aber über den allgemeinen Charakter des Schemas

S. 188, Anm. 1 (cf. III. Aufl., S. 106 Anm. 2 und S. 201 Anm. 1); H. David i. Rep. f. Kstwschft. XXXIII, 1910, S. 315 f.; E. Panofsky, Dürers Kunsttheorie 1915, S. 201. Peartree vertrat noch 1908 in The Dürer Society X (hierzu Weixlgärtner in Mitteilgn. d. Gesellschft. f. vervielf. K. Wien 1910, S. 62 f.), ohne Wölfflins Anschauung zu widerlegen, die Dürersche Herkunft des Blattes.

hinaus im einzelnen über Ansatz und Abstand der Konstruktionslinien kein klares Bild[12]).

Die Mailänder Zeichnung ist echt, und zwar läßt sich ihre Dürersche Herkunft auf Grund einer doppelten Probe mit absoluter Sicherheit feststellen. Wir vergleichen in der Reihenfolge: L 461 (Abb. 1) — Sch. M. 1234 (Abb. 2) — Sch. M. 1215 (Abb. 3) — B 98 (Abb. 4). Daß Sch. M. 1234 Sch. M. 1215 voranzustellen ist, erhellt daraus, daß derartige auf dünnem Papier doppelseitig ausgeführte Proportionsstudien bei Dürer immer in der Weise angelegt sind, daß die Konstruktionsseite die ursprüngliche darstellt und, falls es sich um eine unmittelbare Vorstudie für einen Stich handelt, die grundierte Seite im Gegensinne zu diesem erscheint[13]).

Das Mailänder Blatt gibt nun nicht nur eine ganze Reihe von Einzelheiten in einer Form wieder, die nicht auf B 98 und nur auf das in diesem verwertete Albertinaaquarell L 461 von 1498 zurückgehen kann, sondern erweist sich auch durch die stufenweise auf beiden Seiten und noch in B 98 vor sich gehende Umzeichnung aller aus jener älteren Naturstudie übernommenen Einzelformen im Hinblick auf Perspektive, organisches Gefüge usw. Linie für Linie als notwendiges Verbindungsglied zwischen Aquarell und Stich und damit als unmittelbare Vorstudie für den Stich. Der Augenpunkt, ursprünglich meist zu hoch gewählt und wechselnd, liegt, was sich aus der Verschiebung der Zügel im Kehlwinkel und der des Achtergeschirrs oben auf dem Kruppenrand des Pferdes deutlich ergibt, in B 98 genau in Kruppenhöhe[14]). Das bedingte eine Umorientierung aller Formen, die in Sch. M. 1234/15 erst zaghaft einsetzt, im Stich mit aller Konsequenz durchgeführt ist. Man vergleiche z. B. die perspektivische Umzeichnung der Ohren des Pferdes, der Augenbrauen des Reiters, des Röckelschurzsaumes (bes. der Röhrenfalte hinten) und des Helmrandes. Letzterer ist in L 461 nur hinten im Nacken in Unter-, im übrigen in Niedersicht gegeben; die Modellierungsstriche schwingen noch in Sch. M. 1234 falsch, und auch der Rand der Gegenseite wird erst allmählich vor dem Gesichtsprofil tiefer geführt. Die organische Einfügung des im Einklang mit der strafferen Einziehung des Rückens zur Taille hin schräger genommenen Oberarmes in der Achselgegend hebt in Sch. M. 1234 mit einer mehrfachen Korrektur am Hinterrand des ersteren an, ist aber erst im Stich, wo die Oberarmröhre nun auch nach vorn erbreitert plötzlich vor die Ellenbogen-

[12]) Panofsky a. a. O. Abb. XXI, zuerst erwähnt LF 238/39.

[13]) cf. L. Justi, Konstr. Figuren und Köpfe unter den Werken A. Dürers Lpz. 1902, S. 6. Der Adam L 475 ist, da er L 173, nicht B 1 unmittelbar voraufgeht, nur scheinbar ein Gegenbeispiel. Übrigens konnte auch L 461 gegenüber Sch. M. 1234 nicht gleich im Spiegel erscheinen.

[14]) Das entspricht der Normalhöhe des Pferdes (ca. 1,60—1,70 m). Für den bedeutend kleineren Maßstab des kleinen und großen Pferdes von 1505 (der Stiche B 96, 97) im Verhältnis zu ihren Begleitfiguren ist auf Lomazzo Tratt. della pitt. 1584 (ed. Rom 1844 B. I, cap. 20) zu verweisen (cf. H. Weizsäcker i. Jahrb. d. preuß. Kstslgn. VII, 1886, S. 42 Anm. 1).

kachel vorspringt, völlig erreicht. Jetzt erst ist auch die Angliederung des Brustlatzes der Gugel an die vordere Harnischkante gelungen. Besondere Beachtung verdient sodann die in Sch. M. 1234 nachträglich vorgemerkte Verdickung der Keule des Pferdes und die erst auf der Kupferplatte vorgenommene Erbreiterung seines Halses bis zur Hentze des Reiters [15]. Von Einfluß war auch der Wechsel des Bildausschnitts: die Überschneidung des Spießeisens durch den Bildrand ist im Mailänder Blatt im Gegensatz zu B 98 noch die gleiche wie in L 461, doch geriet der Lanzenschaft oberhalb der Schulter dadurch zu kurz, so daß er in Sch. M. 1215 und abermals im Stich nach unten hin entsprechend verlängert werden mußte. Man vergleiche ferner, wie die ursprünglich straff angezogenen Zügel erschlaffen, das Stirnschildchen des Pferdes und der Sporn des Reiters ihre Richtung ändern, die Kürzung des Schwertes in Sch. M. 1234 versuchsweise angedeutet wird und der im Kehlwinkel herabhängende Anbinderiemen hier noch in der ursprünglichen Form schwingt und endet. Wie der Sattelflügel seine Gestalt allmählich wandelt und der an dem um den Sattelknopf gelegten Riemen hängende Gegenstand aus L 461 übernommen und erst im Stich gründlich umgeformt wird. Wie ähnlich der zwischen der Panzerung hervorlugende Wamsärmel aus L 461 in Sch M. 1234/15 übergeht und dann in B 98 in ein Bändchengeschlitz aufgelöst wird [16]) Wie endlich der Fuchsschwanz sich um die Dülle der Lanze legt und dabei eine formal ganz andere Durchbildung erfährt.

Ein zweiter Echtheitsbeweis für die Mailänder Zeichnung ergibt sich daraus, daß der im Stich nur mit Hilfe einer Lupe in seinem ganzen Verlauf erkennbare, nachträglich verworfene und durch Einfügung einer schilfartigen Pflanze notdürftig verschleierte Umriß der linken Hinterhand des Pferdes haarscharf nach dem Pentiment des gestreckten und nur im Fessel leicht geknickten Beines von Sch. M. 1215 auf die Platte abgepaust wurde [17]. (Abb. 5.)

Was aber in Sch. M. 1234 als Abweichungen der Konstruktionslinien von dem nach dem Stich gepausten Umriß des Tieres angesehen wurde, ist in Wahrheit die in einer nicht gerade glücklichen, für Dürers älteres Proportionsverfahren jedoch sehr bezeichnenden Weise auf der Konstruktionsseite ausgeführte, auf der Gegenseite der bereits erfolgten Grundierung wegen z. T. nicht mehr ausführbare

---

15) Sie wurde verhängnisvoll für die Vorderflächenbehandlung des Sattelknopfes. Man beachte die feinen Reste eines ursprünglichen Vermittlungsversuches oben gegen Ende des vorgelagerten Lederstreifens.

16) Vgl. bes. die Knickfalte unten in Sch. M. 1234 und das Pentiment des überhängenden Bausches oben in B 98!

17) Vorauf ging eine kleine und, wie sich aus dem folgenden ergibt, zwecks perspektivischer Umzeichnung erfolgte Verschiebung der Pause. Das in Sch. M. 1215 allzu dünn geratene Schienbein wurde auf der Platte nachträglich verdickt, der ältere Kontur später als Hinterrand des ausgeführten Schienbeins verwertet.

perspektivische Zeichnung und Umzeichnung auf Bildwirkung. So blieb der Brusteinschnitt auch im Stich an seinem ursprünglichen Ort, nur wird jetzt hinter der deutlich markierten Brustmitte die Schulter der Gegenseite sichtbar [18]). Die Hufe waren, wie immer mitten auf der Standlinie stehend, wie die Füße aller älteren und eine Reihe späterer Figuren der sog. Apollogruppe von vornherein

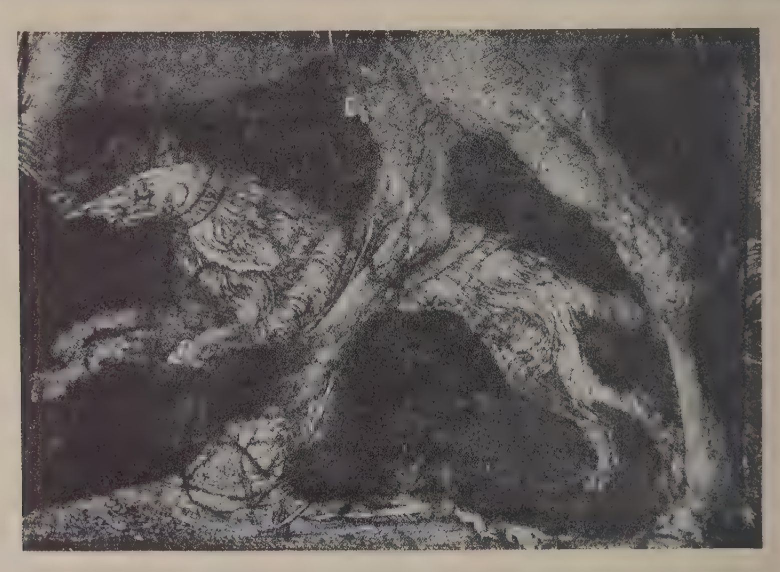


Abb. 5. Deckung von Sch. M. 1215 (im Gegensinne) und B. 98.

perspektivisch gezeichnet [19]). Dagegen erfolgte, worin zweifellos eine Inkonsequenz lag, die perspektivische Verschiebung der Standbeine gegeneinander in der Hauptsache erst bei der Abpausung auf die Platte. Dürer begnügte, als er des Fehlers inneward, sich nun nicht mit der Scheinlösung einer Kürzung des vorderen Stand beines. Bei einer derartigen Proportionsfigur hat man, will man nicht inkorrekt

[18]) Der Augenpunkt liegt vermutlich sehr nahe am linken Bildrand (cf. die Lage des Augenpunktes beim »Hieronymus im Gehäus«). Eine andere in Sch. M. 1215 nicht mehr ausführbare Korrektur vorn oben am vorderen Standbein. Der erhobene Vorderhuf war ursprünglich auf beiden Seiten des Mailänder Blattes einwärts gedreht, wurde dann zunächst in Sch. M. 1215 etwas ungeschickt, daraufhin in Sch. M. 1234 der natürlichen Auswärtsdrehung entsprechend korrigiert. Ebenso sind wohl sämtliche Pentimente des vorgesetzten Hinterbeines in Sch. M. 1234 erst nachträglich entstanden; für die gestreckte Haltung cf. den Holzschn. B 89 (ca. 1503—05), Dürer Society 1904, VII V (1512), Maximil. Gebetb. (ed. Giehlow) 53 v (1515) und den Paßgänger L 553 (1518).

[19]) cf. L. Justi a. a. O. S. 7. Späte Beispiele im Dresdener Skizzenbuch (ed. Bruck, Straßbg. 1905); D 2 (1512 arith. Methode) und D 9 (1513, einer der letzten Repräsentanten der retrospektiven Gruppe). Vgl. dagegen D 46/47, wo der Fuß des allein ausgeführten einen Beines auf der Konstruktionsseite in nichtperspektivischer, auf der anderen Seite in perspektivischer Ansicht erscheint.

sein, sich das Schema durch die Mitte des Körpers gelegt zu denken, so daß also die Standlinie mitten zwischen den Hufpaaren verliefe, bei perspektivischer Niedersicht mithin sogar näher an die Hufe der Gegenseite heranrückte. Eine Nachprüfung am Stich ergibt, daß Dürer hier tatsächlich diese Regel befolgt hat. Dabei wurde das Hinterbein allerdings nicht verlängert — es war, da trotz der weiten Abspreizung ohne Kruppensenkung auf der Standlinie belassen, schon reichlich lang geraten —, sondern nur etwas vorgependelt, weshalb die ganze Hinterpartie in der Durchsicht gegen den Stich ein wenig verrutscht erscheint[20]).

Die Florentiner Replik (Braun 979) ist eine von anderer Hand stammende Kopie, da sie eine Reihe offenbar infolge Abpausung nach beiden Seiten des Mailänder Blattes entstandener Fehler enthält, die Dürer nach dessen Vollendung nicht mehr hätte begehen können. So wurde am rechten Hinterbein des Pferdes das Pentiment des erhobenen Hufes Sch. M. 1234 für die Zeichnung des Kötengelenkes am aufgesetzten Hufe angesehen. Ferner wurden der falsche Ansatz vor dem Ohr des Pferdes (mit Korrektur), der ursprüngliche Hinterrand der Oberarmröhre des Reiters (ohne Korrekturen) und die perspektivische Verzeichnung der Pferdeohren und des Helmrandes aus Sch. M. 1234 übernommen[21]). Für die neu hinzugefügten Messungen fehlt bezügl. der Methode in Dürers gesamtem proportionstheoretischen Nachlaß jedes Analogon[22]).

An Hand der aus dem Mailänder Blatt für die Maße und aus der Nürnberger Skizze für die Konstruktion gewonnenen Angaben läßt sich aus diesen und ein paar weiteren »aus der Maß gemachten« Pferdedarstellungen die Entwicklungsgeschichte der Dürerschen Pferdekonstruktion von Anfang bis Ende mit ziemlicher Deutlichkeit ablesen.

Wurde nicht, was dem genauen Zutreffen der Einteilung des Rumpfes in der Vertikale zufolge wohl möglich wäre, schon das spätestens kurz nach der Jahrhundertwende entstandene Pferd des Eustachiusstiches (B 57) auf Grund bestimmter, von jetzt ab stets befolgter Proportionsangaben konstruiert, so bildet die von G. Pauli veröffentlichte, 1503 datierte und signierte Zeichnung eines trabenden Hengstes im Kölner Wallraf-Richartz-Museum Dürers älteste Pferdeproportions-

---

[20]) Sch. M. 1215 deckt sich, abgesehen von den erwähnten und ähnlichen Korrekturen, in der Durchsicht gegen den Stich durchgehends mit diesem, nur bei beiden Hinterbeinen stimmt die Sache nicht. Um den Huf des rückwärts gestellten Hinterbeines mit dem des Stiches zur Deckung zu bringen, ist die Pause um die Einbuchtung zwischen Keule und Unterschenkel als Achse ein wenig nach rechts zu drehen. Dabei kommt dann auch die angegebene Deckung des vorgesetzten Hinterbeines mit dem alten Kontur des Stiches zustande.

[21]) Die letztgenannten Fehler gegen die Perspektive hat der Kopist noch übertrumpft, indem er den Zipfelsaum am Röckelschurz des Reiters hinten mit dem unterhalb desselben durchscheinenden von Sch. M. 1215 bogenförmig in eins verband.

[22]) Dürer hat niemals sein Meßverfahren derart entgeometrisiert, daß er ohne Rücksicht auf die Richtung nur markante Punkte der Silhouette miteinander verband. Dieses Verfahren ist, wie sich zeigen wird und worauf auch die italienischen Beischriften in Braun 979 hindeuten, speziell italienisch.

studie[23]) (Abb. 6). Denn sie ist zweifellos auf dem aus der Kopflänge als Einheitsmaß entwickelten sechzehnfeldrigen Quadratnetzschema aufgebaut, das allen Dürerschen Pferdekonstruktionen zugrunde liegt und in dem eine Einheit auf die Höhe des Halses und drei auf die Höhe des Rumpfes fallen und sonderbarerweise zunächst in $^1/_4$ Quadratfeldbreite über der Standlinie die Fesselhöhe bestimmt und dann durch Halbierung der Entfernung bis zur Rückenlinie die Bauchtiefe gewonnen wird.

Wenn Dürer hier bei auffallend starker Übertreibung der Rumpflänge das ganze Pferd nicht nur der Höhe, sondern auch der Breite nach genau in das Gesamtquadrat einspannt, so ist er zwei Jahre später in der Konstruktion des

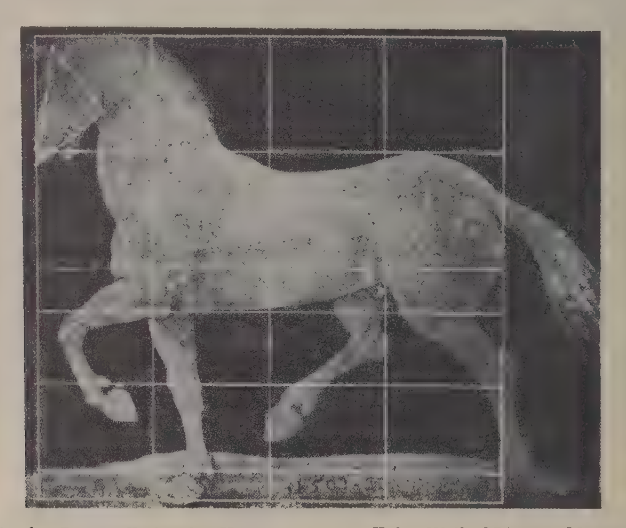


Abb. 6. Dürer: Trabender Hengst. 1503. (Köln, Wallraf-Richartz-Museum.)

1505 datierten »Kleinen Pferdes« (B 96) bereits zur Kenntnis des den natürlichen Verhältnissen entsprechenden Rumpfquadrates vorgedrungen: der ganze Rumpf ist nunmehr in seiner Ausdehnung vom Brusteinschnitt bis zum hinteren Kruppenrand und von der Kruppenhöhe bis zur Standlinie auf neun Felder des Quadratnetzes beschränkt. Das Gesamtquadrat behält außer für die Bestimmung der

[23]) Zeitschr. f. b. K. N. F. XXV, 1913, S. 105f. G. Pauli vermutet eine Beeinflussung durch ein leonardeskes Vorbild. In der Proportionierung lassen sich Abhängigkeiten nicht nachweisen; die übertriebene Rumpflänge braucht ebensowenig wie die Trabstellung von dorther abgeleitet zu sein, da beides in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts im Norden (z. B. beim Hausbuchmeister) häufig und auch bei Dürer schon in Zeichnungen vorkommt, bei denen im übrigen von italienischem Einfluß noch keine Rede sein kann (cf. für die Überlänge: L 304 u. 209, für den Trab: L 304, 100 und den Berliner Belisar; vgl. auch die unmittelbaren Vorstufen der Kölner Zeichnung, den Stich B 57 und den mit letzterem in mehreren Details übereinstimmenden Budapester Lanzenreiter von 1502, Sch. M. 1014). Ein dem Kölner verwandtes Pferd im Hintergrund der (nach Wölfflin nicht eigenhändigen) »Beweinung« des Germ. Mus. Nürnberg.

Genickpunkthöhe noch dadurch eine gewisse konstruktive Bedeutung, daß der Kopf durch diagonale Einstellung in das links-obere Quadratfeld in streng geometrischer Weise in die Netzkonstruktion mit einbezogen ist. (Abb. 7.)

Die gleiche Kopfhaltung kehrt bei dem Pferd der Nürnberger Manuskripte wieder, das der Konstruktion des beigefügten Proportionsmannes zufolge bereits der Zeit unmittelbar nach der zweiten Italienreise (1505/07) angehören wird[24]. (Abb. 8.) Wenn Dürer hier »bis zur Schwanzwurzel« mißt (Panofsky), so erklärt sich diese Tatsache wohl daher, daß der flüchtig skizzierende Zeichner, nachdem er vorn irrtümlicherweise Hals und Schulter statt der Herzgrube an die entsprechende Vertikale des Konstruktionsschemas angelehnt hatte, daraus die richtige Konsequenz zog, den hinteren Kruppenrand entsprechend weit



Abb. 7. Dürer, Das kleine Pferd. B 96 (Rekonstruktionsversuch).

[24]) Der Proportionsmann stellt eine primitive Abänderung des auch Leonardo bekannten Gauricustyps von neun in einen solchen von zehn Gesichtslängen dar. Die Ableitung geschah durch Einfügung einer besonderen Gesichtslänge für das Knie und einer halben für den Oberarm (vielleicht bedeutet die Eintragung einer halben Gesichtslänge am linken Knie die nachträgliche Zurückführung des Zehn- auf einen Neuneinhalbfaziestyp, den Ghiberti, Denkwürdigkeiten ed. Schlosser 1912, fol 62 v., gleichfalls jenem vorzieht und an den auch die größere Entfernung Kehle—Halsgrube und Knöchel—Sohle erinnert). Ob Gauricus' Traktat De sculptura (Florenz 1504, ed. Brockhaus, Lpz. 1886), von dem sich ein Exemplar in Pirkheimers Bibliothek befand (cf. A. Weixlgärtner i. Kunstgesch. Anzeigen III, 1906, S. 22 Anm.), Dürer angeregt hat, ist zweifelhaft. D 1 u. 18, deren Neunfaziestyp dem Kanon des Gauricus, wie Weixlgärtner gezeigt hat, genau entspricht, sind nach italienischen Vorbildern, vermutlich der Leonardoschule, gepaust, und Panofsky weist den gleichen Kanon in Leonardos Manuskripten nach (a. a. O. S. 99; die dort angeführten Belegstellen sind um R VII, 4, Text 321: »Il naso farà 2 quadrati . .« zu ergänzen). Der Nürnberger Proportionsmann gibt die kleinen Einheiten der Gesichtskonstruktion (Brockhaus a. a. O. S. 136/37 u. R VII, 4 u. XII mit den Texten 310, 321 u. 319) durch kleine Kreise an (vgl. die Kreischen im Profilkopf rechts oben und die ähnliche Einteilung durch gleich große, teilweise für den Kontur verwandte Kreise innerhalb der Brust). Zu der Bezifferung merke: $^1/_4$, $^1/_3$ usw. = Bruchteile der Gesichtsl., $5^1/_2$ usw. = Hälfte des 5. Abschnittes von oben.

über die Quadratnetzgrenze hinauszuschieben. Der falsche Ansatz der Bauchlinie dürfte auf das Schema des schrägstehenden Pferdes zurückgehen, wo sie, obwohl in der Mitte zwischen Rücken- und Fessellinie, dennoch die mittlere Quadratfeldreihe halbiert[25]. Von besonderem Interesse ist es, wie in den beiden Konstruktionen des schrägstehenden und des von hinten gesehenen Pferdes in naiv zentralperspektivischer Weise eine Art stereometrischer Auswertung des Schemas gegeben wird[26].

In der Mailänder Zeichnung hat der Kopf seine Bewegungsfreiheit gegenüber dem Schema wiedererlangt. Doch ist die Genickpunkthöhe noch mit einem

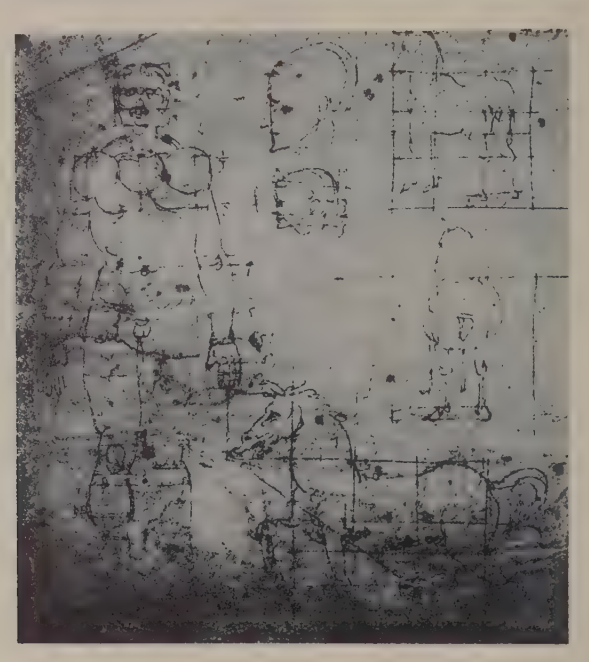


Abb. 8. Bruchstück von Fol. 162 r des Dürermanuskripts der Nürnberger Stadtbibliothek.

Strichel senkrecht über der vorderen Konstruktionsvertikale angegeben. In gleicher Weise sind Höhe der Stand- und Fessellinie auf dieser Vertikale und der linken Hinterhand des Pferdes nur markiert. Das eigentliche Konstruktionsprinzip, das

---

[25]) Wollte man die Abweichungen der etwas gedankenlosen Skizze problematischer werten, so würde sie notwendig aus dem ganzen Entwicklungszusammenhang herausfallen.

[26]) Dürer hatte bereits früher dieses Verfahren bei dem ganz ähnlichen Kopfschema seiner menschlichen Proportionsfiguren zur Herstellung von Enface- und Profilköpfen verwandt. Wenn es sich hier als »parallelprojektive Hilfskonstruktion« ansprechen läßt (Panofsky a. a. O. S. 45 f.), so wird Dürer doch der prinzipielle Unterschied zwischen parallelprojektiver Verkürzung und zentralperspektivischer Verjüngung hier noch nicht zum Bewußtsein gekommen sein. Die Anwendung dieses Verfahrens auf die Kopf-

Quadratnetzschema, scheint kaum noch durch. Die wenigen Detailangaben tragen mehr akzidentellen Charakter. Von ihnen gehören die Konstruktion des Kopfes aus dem rechtwinklig-gleichschenkligen Dreieck[27]) und die Bestimmung der Kniehöhe als Mitte des Beines vom Fessel aus vermutlich dem älteren Bestande des Schemas an, während die Erweiterung jenes Kopfdreiecks um ein zweites Dreieck über seiner unteren Kathete aus $^1/_2$ (?) und $^1/_3$ Kopflänge sowie die Maßstababtragungen am hinteren Kruppenrand von 1 Kopflänge bis zum Einschnitt zwischen Ober- und Unterschenkel und $^2/_3$ Kopflänge bis zum Sprunggelenk methodisch etwas herausfallen. Wenn statt der Zahl 4, auf der die Konstruktion ursprünglich basierte (Gesamtquadrathöhe = 4 Kopflängen, Fesselhöhe = $^1/_4$ Kopflänge) jetzt die 3 als Maßzahl hervortritt, so hängt das offenbar damit zusammen, daß das Rumpfquadrat nunmehr das ursprüngliche Gesamtquadrat in seiner Bedeutung abgelöst hat[28]). Bezeichnenderweise wurde die analog der Kopflänge in den menschlichen Proportionsfiguren in Anlehnung an Vitruv als aliquoter Bruchteil der Körperlänge gewertete Einheitsstrecke der Kopflänge bei ihrer Abtragung am hinteren Kruppenrand mit der Beischrift ‚3' (= $^1/_3$ Kruppenhöhe oder Rumpflänge) versehen.

Die Mailänder Vorstudie für den »Reiter« war Dürers letzte in einem seiner Kunstwerke unmittelbar verwertete Proportionszeichnung. Gerade der sich ihm hier deutlicher denn je aufdrängenden Erkenntnis der Unmöglichkeit einer direkten Konstruktion von Bildfiguren[29]) mag es zusammen mit der sich seit der zweiten Italienreise immer stärker durchsetzenden Einsicht, daß das geometrische Verfahren auch in proportionstheoretischer Hinsicht veraltet sei, zu verdanken sein, daß sie zugleich auch seine letzte Pferdekonstruktion darstellt. Für die Annahme aber, daß Dürer die bisher gesammelten Erfahrungen fürderhin praktisch verwertet, noch auch die in seinen proportionstheoretischen Studien seit 1513 alleinherrschende arithmetische Methode für die Erforschung der Pferdeproportionen nutzbar gemacht habe, fehlt in seinem gesamten schriftlichen und künstlerischen Nachlaß jeder Anhaltspunkt.

---

konstruktion bildet den einzigen Gegenstand des erwähnten Behamschen »Kunst- und Lehrbüchleins«; dasselbe in dem beigefügten Neuabdruck des Roßbüchleins auf das völlig gleiche Schema seiner Pferdekonstruktionen zu übertragen, kam ihm nicht in den Sinn.

[27]) Grundlinie = 1 Kopflänge; oberer Eckpunkt in der Höhe des Ohransatzes, auch im Stich (wenn der Kopf hier tatsächlich um die Partie über dem Stirnriemen in Anlehnung an L 461 gegen Sch. M. 1234/15, wie schon Ephrussi a. a. O. bemerkte, verlängert wurde, so bedeutete das also noch keinen Bruch mit dem Schema); cf. das Kölner und das Kleine Pferd. Die Nürnberger Skizze weicht auch hierin wieder ab.

[28]) Beachte die Dreiteilung der Kopflänge auf der Grundlinie des Kopfdreiecks.

[29]) cf. LF 235,23 f.: »den Bilden erstlich ein rechte Proportion durch die Maß geben, sie alsdann ordenlich stellen und biegen, in den Grund legen, alsdann aufziehen und in die Perspectiv bringen und alsofürt künstlich in das Gemäl oder Werk ziehen«.

IV. Behams »Roßbüchlein« und seine Beziehung zu Dürers Schema.

Der methodische Zusammenhang des Behamschen Roßbüchleins mit Dürers Schema ist unverkennbar [30]). Auch Beham zeichnet seine drei Musterpferde in ein Quadratnetz ein, nur verringert er dessen Federzahl von sechzehn auf neun (Abb. 9). Wie Dürer bestimmt er ferner die Bauchtiefe von der Fessellinie aus, nur verlegt er diese in die Grundlinie des Gesamtquadrats, die Standlinie aber — nun konsequenterweise in $^1/_3$ Quadratfeldhöhe — unter diese Grundlinie. Hier liegt der Schlüssel zum psychologischen Verständnis der Behamschen »Reform«: War



Abb. 9. H. S. Beham: Roßbüchlein Fol. 10/v.

Dürers Quadratnetzverfahren ganz auf die aus der Kopflängeneinheit entwickelte Einteilung für Rumpf- und Halshöhe wie für Gesamt- bezw- Rumpflänge gestellt, in deren Zusammenhang die eigentümliche Bestimmung der Bauchtiefe als ein wesentlich anderer Konstruktionsfaktor mehr sekundär eingefügt erschien, so macht Beham die Bestimmung der Bauchtiefe zum Grundprinzip seiner Konstruktion und

---

30) Rosenberg und Thausing haben, irregeführt durch die Camerariusnotiz, diese Tatsache vollständig verkannt; dagegen weiß schon J. G. Doppelmayr, Nürnberger Mathematici und Künstler, Nürnbg. 1730, S. 155 zu berichten, daß beide »aus einerley Fundament« herrühren, beruft sich aber für diese seine Auffassung bemerkenswerterweise gleichfalls auf die Camerariusnotiz (vgl. auch J. F. Roth, Leben A. Dürers. Lpz. 1791, S. 54).

gelangt so zu einer geschickt berechneten Vereinfachung und Vereinheitlichung der Dürerschen Methode. Daß das Quadratnetz durch diese Prozedur seine ursprüngliche Funktion und damit als solches seinen ursprünglichen Sinn überhaupt eingebüßt hat, bedarf natürlich keiner Frage[31]).

Nur in einer Beziehung scheint Behams Konstruktion über die Dürers hinaus oder — nach dem kunsttheoretischen Entwicklungsgang des letzteren gewertet — rückwärts zu weisen: Beham sucht mit Hilfe von Zirkelschlägen auch den Kontur des Pferdekörpers geometrisch festzulegen. Da dieselbe Methode bei Dürers frühen menschlichen Proportionsfiguren auftritt, liegt die Annahme nahe, daß auch sie auf seinen Einfluß zurückgeht[32]).

V. Die Herkunft des Dürerschen Schemas.

(Dazu Abb. 10—15.)

Auf Grund unserer Feststellungen läßt sich Dürers Schema entwicklungsgeschichtlich auf fünf Elemente zurückführen: 1. das Quadratnetz, 2. die Kopflänge, 3. die quadratische Gesamtform des Pferdes (in der Kölner Zeichnung), 4. das Rumpfquadrat und 5. die Bestimmung der Bauchtiefe vom Fessel her.

Die Hauptentwicklung des Schemas bestand darin, daß die dritte Bestimmung durch die vierte abgelöst wurde. Diese Berichtigung läßt darauf schließen, daß die Einspannung des Pferdes in ein Gesamtquadrat auf ein Mißverständnis der Dürer vermutlich von fachmännischer Seite vermittelten Erfahrung zurückging, daß »jedes zweckmäßig gebaute Pferd in das Quadrat hineinpassen soll und in der Tat die meisten Pferde auch hineinpassen« [33]). Auf der damit geschaffenen, nur durch einen Irrtum bedingten Grundlage aber fußte nun ein für allemal das Verhältnis der Kopflänge und Halshöhe zur Rumpfhöhe (= 1 × 3), womit notwendig auch die Sechzehnfeldrigkeit des Quadratnetzes und die relative Kleinheit des Kopfes gegeben waren.

Aus dem Gesagten ergibt sich für die folgenden Untersuchungen ein Doppeltes: 1. daß Dürer bei seinen ältesten Pferdeproportionsstudien jedenfalls nicht von eigenen empirischen Feststellungen ausging, und 2. daß ihm keinerlei fremde Vor-

---

[31]) Immerhin scheinen die vertikalen Begrenzungslinien des Rumpfquadrates zur Konstruktion der seine verwertet zu sein, die sie vorn vom Ellenbogen und hinten vom Sprunggelenk an abwärts halbieren.

[32]) Ob Dürer dieses Verfahren nicht auch beim Pferde angewandt hat? Man möchte es angesichts des harten, peinlich sauberen Umrisses des »Kleinen Pferdes« fast vermuten. Auffallend ist es mindestens, daß die Mittelpunkte des Rücken- und des Bauchkreises in der Mitte der oberen Seite bzw. im linksunteren Eckpunkt des dritten Quadratfeldes liegen. Ein Rückenhorizontale und Rückenkreis berührender Kreis, dessen Radius gleich der Differenz aus zwei Quadratseiten und dem Radius des Rückenkreises ist, legt den Kontur des oberen, ein zu diesem konzentrischer, die hintere Seite des Gesamtquadrates tangierender Kreis den des hinteren Kruppenrandes fest (cf. auch H. Lautensack, Deß Circkelß vnd Richtscheyds vnderweisung. Frankf. 1563 u. ö.). Für die Erzirkelung des Umrisses in der Zeit nach 1505 vgl. Conway 23,4 D 52, 20, 9 (1513!).

[33]) R. Schoenbeck, »Das Pferd u. s. Darstellung i. d. bild. Kunst«. Lpz. 1908, S. 113.

lagen, sondern nur Anregungen schriftlicher oder mündlicher Art dabei zur Verfügung gestanden haben können, die mindestens so vage waren, daß sie über das Rumpfquadrat als solches, höchst wahrscheinlich auch über die Felderzahl des Quadratnetzes und das Verhältnis der Rumpf- und Halshöhe zueinander und zur Kopfeinheit im Unklaren ließen. Positiv gewandt: als Grundlage der Dürerschen Pferdekonstruktionen kommen zwar fremde Mitteilungen in Betracht, sie können aber nur 1. auf die Konstruktion aus einem Quadratnetz, 2. die Benutzung der Kopflänge als Maßeinheit, 3. die Einschreibung des Pferdes (scil. seines Rumpfes nach Höhe und Breite in ein Quadrat und 4. die Berechnung der Bauchtiefe durch Halbierung der Strecke vom Fessel bis zur Höhe des Rückens gelautet haben.

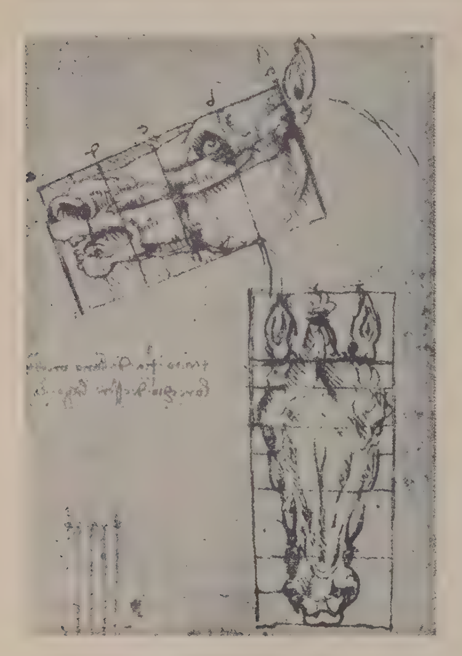


Abb. 10. Leonardo da Vinci: Pferdekopfkonstruktionen (Paris, Bibl. des Institut de France).

Von italienischer Seite wird uns durch Lomazzo berichtet, daß den Altmailändern (Foppa und Bramante) eine »quadrature de' membri del cavallo« bekannt war, und man könnte mit A. Weixlgärtner vermuten, daß es sich bei dieser »quadrature« um Quadratnetzkonstruktionen von Pferden handelte und daß Dürer von dieser Altmailänder Praktik irgendwelche Ahnung besaß[34]). Der Gedanke an eine Beeinflussung von dieser Seite liegt um so näher, als Lomazzo Dürer an anderer Stelle des Plagiats an Foppas kunsttheoretischen Schriften beschuldigt[35]). Von letzteren ist nun zwar nichts mehr erhalten, doch findet sich für die parallelperspektivische Verkürzung des Kopfes (Proportionslehre fol. V 3 f.), die Lomazzo dabei besonders im Auge hat, ein Beispiel in Leonardos Manuskripten vor[36]).

34) Idea del Tempio della pittura. Milano 1590. Cap. IV, p. 16. (Diese und die folgenden Stellen sind abgedruckt bei H. Klaiber, Beiträge zu Dürers Kunsttheorie. Tübingen 1905.) Bezüglich des Abhängigkeitsverhältnisses zwischen Foppa und Bramante widerspricht Lomazzo sich (cf. Tratt. dell' arte della pitt. Milano 1584. B VI, cap. 14, p. 320); man scheint nach der letztgenannten Stelle wie wohl auch Ghiberti (Denkwürdigkeiten, ed. Schlosser Anm. S. 63) das Verfahren auf Grund einer irrigen Interpretation von Plinius Hist. natur., lib. XXXIV, cap. 65 für antik gehalten zu haben. — A. Weixlgärtner in J. v. Schlossers Katalog der Kleinplastiken i. d. Skulpturensamlg. des Österr. Kaiserh. Wien 1910, Bd. II, Text zu XX 1—4. Anders Klaiber a. a. O. S. 15 f. u. Panofsky a. a. O. S. 58 u. 92.

35) Tratt. dell' arte della pitt. B V, cap. 21, p. 275.

36) R XL 1 (cf. Panofsky a. a. O. S. 51 f.).

Da Leonardo just in denselben Jahren wie Foppa und Bramante in demselben Mailand an den Vorstudien zu seinem Sforzamonument arbeitete, so möchte man auch seine Bekanntschaft mit jener »quadrature de membri del cavallo« voraussetzen. Doch hat sich von Pferdeproportionsstudien Leonardos nicht eben viel erhalten, und das Erhaltene trägt durchgängig einen ganz anderen Charakter[37]. Als »quadrature« ließen sich allenfalls Proportionsstudien wie die Pferdekopfkonstruktionen der Bibl. des Institut de France (Abb. b. E. Müntz, Leonardo d. V. 1898, Bd. I, S. 129) ansprechen[38]. Übereinstimmend mit Dürer legt Leonardo sodann seinen Pferdeproportionsstudien die Kopflänge als Einheitsmaß zugrunde[39]. Doch ist dieses Einheitsmaß bei ihm von vornherein stets so, wie es den natürlichen Verhältnissen entspricht, größer gewählt, und es ist deshalb unwahrscheinlich, daß er sich je wie Dürer eines sechzehnfeldrigen Quadratnetzschemas bedient hat. Leonardo gibt ferner im Gegensatz zu seinem Lehrmeister Verrocchio und, soweit ich sehe, zu allen übrigen Italienern dem Rumpf seiner Pferde genau das gleiche quadratische

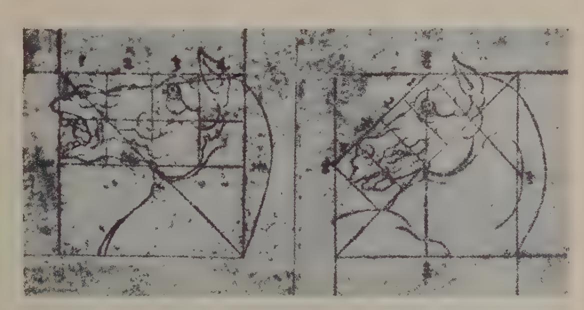


Abb. 11. Ausschnitte aus Fol. 118v von H. S. Behams Roßbüchlein.



Abb. 12. Leonardo da Vinci: Denkmalentwurf R. LXXIII (Windsor).

[37]) Das Buch über die Pferdeanatomie, das vermutlich seine Pferdeproportionslehre enthielt, ist nach Lommazzos und Vasaris Bericht 1499 bei jenem Einfall der Franzosen in Mailand, dem auch sein Pferdemodell im Hof des Pal. Vecchio zum Opfer fiel, verloren gegangen. Vgl. Ed. Rouveyre, Léonard d. V. Feuillets inédits. L'anatomie du cheval. Bd. I. Paris 1910, fol. 28 r und die Detailstudien 5 r, 7, 12, 18, 30. Methodisch gehen diese Blätter zumeist mit der Florentiner Kopie Braun 979 (cf. Anm. 22) zusammen. Die Interpretation von R I 337 bei Klaiber, Leonardostudien, Straßbg. 1907, S. 108 beruht auf einem Mißverständnis (al cavallo = rittlings, im Sitzen!).

[38]) Ein verwandter lombard. Stich n. e. Zeichnung Leonardos i. d. Ambrosiana b. Malaguzzi Valeri, La corte di Ludov. il Moro. Mail., II. Bd. 1915, Fig. 519; vgl. die vier Pferdekopfkonstruktionen am Schluß von Behams Roßbüchlein (fol. 18 v), die deutlich an derartige Leonardostudien anklingen.

[39]) Vgl. Rouveyre, fol. 28 r: T = teste (cf. auch die Burlington Magazine Juni 1917, S. 244 abgebildete, Ant. Verrocchio bez., v. Berenson der Schule Ant. Pollajuolos zugeschr. Pferdeproportionsstudie).

Ausmaß wie Dürer seit 1505, d. h. seit der Richtigstellung jenes oben erwähnten Mißverständnisses. Das beweisen Darstellungen von stehenden Pferden, wie Rouveyre fol. 26r, 29r, 30r und bes. 28r, wo auch der Text ausdrücklich die Gleichheit alto e lungo für das Rumpfquadrat angibt. Dem scheinen allerdings die zahlreich erhaltenen Denkmalpferde (Entwürfe zum Sforza- und Trivulziodenkmal) zu widersprechen. Allein, sie scheinen (von vereinzelten Skizzen kleineren Formats abgesehen) im Gegensatz zu denen der anderen Italiener und den vier antiken Rossen von S. Marco, die wirklich überlang sind, nur überlang infolge der Bewegung. Das hat seinen Grund darin, daß 1. der Brusteinschnitt, nach der Seite des erhobenen Vorderbeines durch dessen vorgeschobenen Oberschenkel verdeckt, um ein beträchtliches aus der Silhouette zurücktritt[40]), und 2. die Pendelschwingung der Beine eine Senkung des Rückens bedingt, die Leonardo nach Trattato della pittura (ed. Ludwig, Wien 1881, Textnummer 399) kannte[41]).



Abb. 13.

Daß Leonardos Anschauung von der Proportionierung bewegter Pferde nicht von Anfang an das primitive Stadium, über das Dürer in seinen Proportionsstudien nie hinauskam, überwunden hatte, beweisen Frühzeichnungen wie die Studie der Slg. Rothschild-Paris zum Hintergrund der »Anbetung der Könige« [42]). Nicht nachzuweisen ist als solche bei Leonardo die Gewinnung der Bauchtiefe vom Fessel aus, doch läßt sich wenigstens in der Ausmessung des Pferdes Rouveyre fol. 28r die diesbezügliche Übereinstimmung mit Dürers Pferdemaßen feststellen[43]).

Es wäre somit immerhin denkbar, daß jene vier Bestimmungen, von denen Dürer bei Anlage seines Schemas ausging, sich aus freilich nicht sehr tiefgreifenden Anregungen von italienischer Seite herleiteten. Als Zeit einer derartigen Beeinflussung käme auch für die definitive Form des Schemas, die 1505 in der Konstruktion des »Kleinen Pferdes« im wesentlichen vorlag, wohl nicht die zweite venetianische Reise, jedenfalls nicht mehr, wie man früher vermutete, der bekannte Bologneser Abstecher 1506, sondern, wenn nicht ein Zwischenträger nach dem

---

40) cf. die Ansichten der Gegenseite R LXIX u. LXXIII.

41) Die vermutlich auf ein leonardeskes Vorbild zurückgehende kleine Skizze des Cod. Vatic., die Ludwig beifügt, gibt nur die Kruppensenkung; in den meisten Denkmalentwürfen wurde der Schrägstellung des vorderen Standbeins entsprechend auch der Widerrist gesenkt; in R LXX ist über der Kruppe der Rückenkontur des stehenden Tieres angedeutet.

42) Abb. b. P. Müller-Walde, Leonardo d. V., München 1889, S. 135 u. Jens This, Leonardo d.V., engl. Ausgabe 1914, S. 200. — Die Untermalung des Bildes wird von Strzygowski (Jahrb. d. pr. Kslgn. 1895, S. 159f.) u. Sim. Meller (ebenda 1916, S. 213f.) zu Unrecht gerade der Pferdedarstellungen wegen ins erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts gerückt.

43) Ein sicherer Beleg für eine allerdings spätere Beeinflussung Dürerscher Pferdedarstellung durch Leonardo ist D 128 v. 1517; cf. hierzu Ephrussi a. a. O. S. 132f. u. Gaz. d. B. A. 1877, II. Bd., S. 444f., A. Weixlgärtner i. Mitteilgn. d. Geslschft. f. vervielf. K. 1906 u. Kunstgesch. Anzeigen 1906. S. 83. Mit Pferdeproportionsstudien haben diese Kopien nichts zu tun.

Norden, wie Jacopo de Barbari, was sehr unwahrscheinlich ist, dabei im Spiele war, einzig und allein die erste Italienreise in Betracht, sei es nun, daß Dürer bei dieser Gelegenheit selbst durch Mailand kam, sei es, daß er in Venedig, etwa durch Pacioli, Aufklärung über Leonardos und der Altmailänder Verfahren erhielt[44]).

Auf Grund solcher Andeutungen mag nun Dürer sein Schema ähnlich, wie er das selbst von der Entstehungsgeschichte seiner ersten menschlichen Proportions-

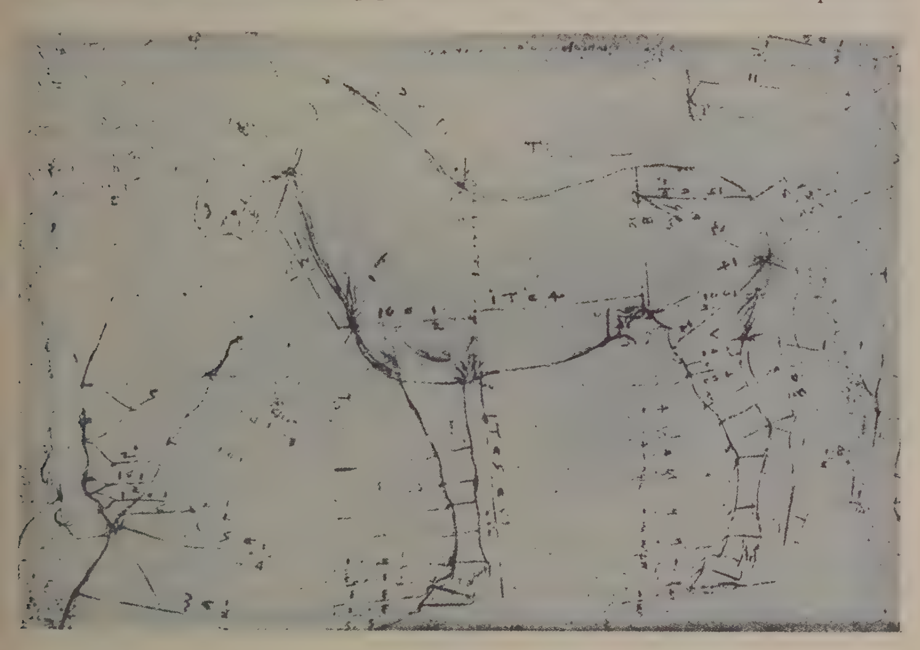


Abb. 14. Leonardo da Vinci. Windsor. Fol. 28 r.

figuren berichtet, »aus seinem Fürnehmen gesucht und erfunden« haben. Wieviel er sich sonst über italienische Proportionstheorie dabei im klaren war, wieviel von nordisch-gotischer Reißkunstmethode möglicherweise bewußt oder unbewußt mit unterlief, wieviel er rein persönlich hinzuzutun hatte, läßt sich aus seinem Verfahren heute nicht mehr herauslesen[45]).

[44]) Zu der Frage eines Mailänder Aufenthaltes während der ersten Reise vgl. Osk. Hagen i. Kunstchronik XXVI, S. 267. Eine Begegnung Dürers mit Pacioli in Venedig hat W. v. Seidlitz (Leonardo d. V. 1909, Bd. I, S. 248) für die erste Italienfahrt, eine Vermittlung leonardesker Pferdeproportionszeichnungen von Pacioli an Dürer durch Barbari hat derselbe Verfasser a. a. O. S. 183 vermutet (das bekannte Neapeler Doppelbildnis, auf Grund dessen man eine kunsttheoretische Beeinflussung Barbaris durch Pacioli annahm, stammt weder von Barbari, noch stellt es diesen neben Pacioli dar). 1493 war Leonardos zweites Modell für das Sforzadenkmal, auf das Fra Luca im Widmungsbrief seiner Divina anspielt, im Hof des Pal. Vecchio aufgestellt worden.

[45]) Ich kann weder die prinzipielle Scheidung zwischen den spätgotischen Reißprinzipien und

Aber auch jene wenigen Bestimmungen brauchen nicht unbedingt, wenigstens nicht alle, italienischer Herkunft zu sein, wenn auch von dorther wohl der erste Anstoß kam.

Gerade die eigentümliche, für den Laien auf den ersten Blick befremdliche Bestimmung der Bauchtiefe vom Fessel aus, für die sich bei den Italienern kein ausdrücklicher Beleg finden ließ, erklärt sich leicht dadurch, daß Dürer sich hier einen, wie es scheint, altbewährten hippologischen Grundsatz zu eigen machte: „Wann aber einer die recht proportz der hoehin oder lengin der fueß wissen will, der soll einen faden nemen, vnd denselben oben auff den gradt ansetzen, wie der Sattelbogen pflegt zuligen, vnd herab messen biß vnder das Schulterblat, allda am Elenbogen des vorderen fuoß wirdt er ein spitzigs bainlin finden, vom selben bainlin an biß auff die ferschen des Rossz soll er wider messen, so wirdt er befinden, daß von demselben bainlin biß auff den gradt, vnnd herwiderumb von obgemeldem bainlin biß auff die ferschen des Rossz eben ein lengin oder hoehin ist, vnd diß ist das recht maß eines fuoß nach proportz des leibs,

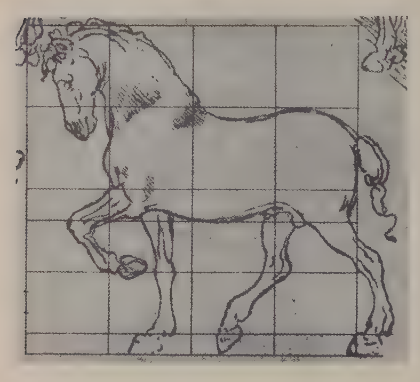


Abb. 15. Leonardo da Vinci. (Slg. Rothschild.)

Dürers frühestem Proportionsverfahren, für die Klaiber, Wölfflin und Pauli eintreten, noch eine solche zwischen letzterem und allen italienischen Proportionsmethoden, wie sie Panofsky verficht, teilen. Daß in dem, was Barbari dem jungen Dürer wies, irgend etwas von Proportionsanweisungen, Konstruktionslinien u. dgl. überhaupt erkennbar war, läßt sich aus LF 340 u. 342 in keiner Weise eruieren, eher das Gegenteil. Gegen Wölfflins Einwurf, Villard d. H. verfolge mit seiner Portraiture einen grundsätzlich anderen Zweck als Dürer, vergleiche man LF 312, 16f. und noch 230, 17f. Daß es sich bei vielem, was sich in Leonardos proportionstheoretischen Fragmenten vorfindet, z. B. R IX, »nur scheinbar« um geometrische Konstruktionen handelt, ist angesichts des genetischen Zusammenhanges von R IX mit einem der Profilköpfe in Paciolis Divina und der konstruktiven Verwandtschaft des letzteren mit Villards Figuren (ed. Lassus und Darcel T. XXXV u. XXXVII) nicht einzusehen. Übrigens ist es für die Feststellung methodischer Zusammenhänge an sich gleichgültig, welchen äußeren Zweck und welche innere Bedeutung der einzelne seinem Verfahren beimißt, wenn nur der andere das Seine aus demselben herauslesen kann. Die Erkenntnis des Geistes, der hinter diesen Dingen steckt, hilft nichts zur Entscheidung über die Berechtigung oder Nichtberechtigung solcher entwicklungsgeschichtlicher Kombinationen. Dürer war zudem nach Auskunft seiner »Unterweisung der Messung« mit der gotischen Steinmetzengeometrie durchaus verwachsen, und Pacioli und Leonardo standen als Mathematiker der Gotik kaum weniger fern (cf. Timerding, Die Verbreitung math. Wissens u. math. Auffassung, Lpz. 1914, S. 87f.). Man darf also wohl in Ermangelung von Gegengründen den »Rückschritt« wagen, die säuberlich gezogenen Grenzlinien mit J. v. Schlosser (Jahrb. d. Kslgn. des österr. Kaiserh. XXIII, 1905, S. 323 u. i. Kommentar s. Ghiberti-Ausgabe S. 36, 37) wieder zu verwischen. Das Dürersche Pferdeproportionsverfahren brachte bereits H. David (i. s. Diss. Halle 1909, S. 97 Anm.) mit Villards Portraiture, das Behamsche Roßbüchlein E. v. May (Hans Blum v. Lohr a. M., Straßbg. 1910, S. 13f.) mit der Gotik in Beziehung. Vgl. Lassus und Darcel T. XXXV: Pferdekopfkonstruktion aus einem (gleichseitigen) Dreieck.

dann der leib wirdt diser gestalt mit den fuessen, vnd die fueß mit dem leib Correspondieren, was der fuoß lenger oder kürtzer ist als wie vermeldt, so ist er auß der proportz des leibs, vnd derohalben nit guot.«

Dieser Satz steht in dem freilich erst ein halbes Jahrhundert nach Dürers Tode veröffentlichten Werk von Marx Fugger, Herrn von Kirchberg und Weissenhorn, dem besten Pferdekenner seiner Zeit[46]). Ob es nicht auch ein Fugger war, dem Dürer die Kenntnis dieser Regel verdankt? Eine Notiz im Niederländischen Tagebuch, allerdings etwas spät datiert, lautet: »Item ich bin zu Antorff ins Fockern Haus gewest . . . und hab seine hübsche Hengst gesehen«[47]).

EXKURSE.

I. Vom umfassenden Malerbuch zum »Büchlein vom Malen«.
(Über »Messen« und »Malen« bei Dürer.)

Der Malerbuchgedanke, zu dem Dürer zweifellos durch italienische Vorbilder, vermutlich durch Leonardos Trattato della pittura angeregt wurde, war höchstwahrscheinlich erst eine Frucht der zweiten Italienfahrt 1505/07[48]). Ganz im Sinne der Italiener plante der Meister zunächst ein umfassendes Werk. »Ein Unterricht der Malerei« oder »Ein Speis der Malerknaben« sollte der Titel lauten, und auch der Inhalt der einzelnen Kapitel wird in verschiedenen Programmentwürfen angedeutet. Voran ein sechspunktiges Programm:

»Von Moß der Menschen — von Moß der Pferd — von Moß der Bäu — von Perspectiva — vom Licht und Schatten — von Farben, wie man die der Natur geleicht« (LF 280).

---

[46]) Wie vnd wa man ein Gestuet von guotten edlen Kriegsrossen aufrichten . . . soll. 1578. fol. 69r. — Wie keine rationelle Pferdezucht ohne Beachtung des Exterieurs und keine gründliche Kenntnis des Exterieurs ohne Beachtung seiner proportionalen Gestaltung möglich ist, so dürfte das Studium der Pferdeproportionen in Züchterkreisen eher heimisch gewesen sein, als bei den renaissancistischen Kunsttheoretikern. Gerade wie diese Normativen in der hippologischen Fachliteratur damals wie heute weniger in ihrer Bedeutung für die Erkenntnis der ästhetischen, als vielmehr der praktischen Qualitäten eines Pferdes gewertet werden, scheint für eine Befruchtung der Ästhetik durch die Praxis und nicht umgekehrt dieser durch jene zu sprechen (cf. dazu Marx Fugger a. a. O. fol. 69r, die der oben zitierten Stelle voraufgehende Bemerkung u. fol. 71r).

[47]) LF 119, 18f. — Es handelt sich um Jakob II. (1459—1525), den Dürer 1518 bei Gelegenheit des Reichstags zu Augsburg in einer großen Kreidezeichnung (L 396) porträtiert hat.

[48]) Anders Rapke, Perspektive und Architektur auf Dürers Handzeichnungen, Straßburg 1902, S. 8. — Für die Proportion des Kindes war innerhalb des vor der Reise ausschließlich angewandten sog. Apolloschemas überhaupt kein Raum. Die m. W. älteste Dürersche Kinderproportionsstudie, (Dresdener Skizzenbuch ed. Bruck Straßburg 1905) 83 o. gehört zu den sechs Blättern mit Meßstudien nach demselben Modell der dicken Frau, deren eines, wohl erstes (D 79) 1508 datiert ist (vgl. Panofsky, Dürers Kunsttheorie. Berlin 1915, S. 102).

Drei Punkte, verbunden durch einen gemeinsamen Obergriff, stehen drei anderen gegenüber, denen dieses einende Band fehlt. In einem neuen Entwurf (LF 281) wird dieses ursprüngliche Programm durch Dreiteilung des ersten Punktes (Maß von Kind, Mann und Weib) und entsprechende Anfügung zweier neuer Punkte am Schluß (»von Ordnung der Gemäl« und »von freiem Gemäl, das allein ahn alle Hilf aus der Vernunft gemacht wird«) von 6 auf 10 Punkte erweitert. Wiederum ist die symmetrische Zweiteilung gewahrt: fünf Punkten mit dem gemeinsamen Oberbegriff »von Moß« entsprechen fünf, denen dieser gemeinsame Oberbegriff abgeht. Wie soll dieser zweite Oberbegriff lauten? —

An der Spitze der zweiten Programmhälfte stand in LF 280: »Von Perspectiva«. In LF 281 ist dieses Fremdwort durch eine umständliche Umschreibung beseitigt: »von Abstehlung des man sicht, daß all Ding kann man durchzeichnen«. »Projektion der Gegenstände auf die Bildfläche« würden wir heute mit Lange und Fuhse sagen. Eng genommen, bedeutet das: zentralperspektivische Projektion, und so ist es hier auch gemeint. Weiter gefaßt besagt dieser selbe Begriff: Umsetzung der Dreidimensionalität des räumlich körperlich Gegebenen in die Zweidimensionalität der Bildfläche schlechthin mit allem, was ihm anhaftet, Form und Farbe, Licht und Schatten. Damit würde er sich auf alle Punkte der zweiten Programmhälfte ausdehnen lassen: das gibt die Grundlage für die folgenden Programmentwürfe.

Zunächst folgt LF 282. Die symmetrische Zweiteilung wird vorübergehend einer das ganze Programm beherrschenden Dreiteilung geopfert. Die Dreiteilung ist scheinbar innerlich berechtigt. Dürers Betrachtungen über Kunst und Brauch haben inzwischen eingesetzt[49]); schon im letzten Punkt des vorigen Programms war von »freiem Gemäl« die Rede. Die »Kunst«, d. h. die Kenntnis der Proportions lehre und der Projektionslehre (i. w. S.) — so müßte man die beiden Aufgaben der Kunsttheorie modern umschreiben! — nützen nichts, wenn nicht die »Freiigkeit der Hand« hinzukommt. So stellt denn Dürer im Hauptteil seines dritten Programms, den er »Verführung des Molens« nennt und durch eine umfängliche »Vorred« und eine ebenso umständliche »Beschliessung« einrahmt, folgende drei Teile zusammen: 1. »Von Freiigkeit des Molens«, 2. »von der Messung der Menschen und Gebäu und was Notdorft zum Molen ist« und 3. »von allem dem, das man sich (= sieht), schtiehlt sich eins Theils ab«[50]).

[49]) Vgl. das interessante Kapitel »Kunst und Brauch« bei Panofsky a. a. O. S. 166 (hierzu Wölfflin i. Monatshefte f. Kunstw. VIII, 1915, S. 155.

[50]) Vor »was Notdorft . . . « ergänze »dessen« (nicht »von dem«); gemeint sind wohl die voraufgehenden Proportionsstudien erweiternde Detailstudien, (cf. LF 200, 25: »Die Bücher, so ich von menschlicher Proportion und anderen darzugehörend geschrieben hab«; LF 256, 13f. und die entsprechenden Abschnitte der gedruckten Proportionslehre zeigen, was darunter verstanden ist). Conway (lit. remains of A. Dürer 1889) und Lange-Fuhse schalten als die 6 Unterpunkte des 2. Teils das erste Programm (LF 280) nach LF 282, 26 ein; man hätte also ihrer Meinung nach anzunehmen, Dürer habe im 4. Unterpunkt des 2. Teils und dann abermals im 3. Teil von Perspektive handeln wollen.

Noch ist für den neuen Oberbegriff der dem »Messen« analoge kurze Terminus nicht gefunden. Der vierte Programmentwurf LF 287 bringt ihn: »Item was gemalt heiß — Item Malen ist das, daß Einer von allen sichtigen Dingen eins, welches er will, wiß auf ein eben Ding zu machen, sie seien wie sie wöllen« [51]). Es war kein glücklicher Griff, den Stoff eines Lehrbuchs der Malerei in die Antithese »Messen« und »Malen« zu zerlegen und so den Begriff des Malens zugleich als Teil- und als beide Teil- umspannenden Hauptbegriff zu verwenden. Gleich in LF 287 selbst zeigt sich deutlicher denn je die unheilvolle Wirkung: »Van der Molerei« steht darüber, und »von der Kunst des Molens« ist in den drei ersten Punkten die Rede. Und doch steckt hinter diesem terminologischen Wirrwar das Programm LF 282. Nur ist dieses Programm nach unten um die »Beschließung« und allenfalls noch um ein Stück des jetzt bezeichnenderweise an die letzte Stelle gerückten Teils »vom Messen« beschnitten und — der Punkt vom Freihandzeichnen aus dem Hauptteil wieder ausgeschieden [52]).

Da der Einleitungsentwurf, in den dieser unvollendete Pogrammentwurf unmittelbar einmündet, einem auf 1512 datierten (LF 296) inhaltlich aufs engste verwandt ist [53]), möchte man die beiden letztgenannten Programme auf rund 1512 ansetzen. Nur bis 1513 lassen sich die Pläne zum umfassenden Malerbuch hinaufverfolgen. Schon 1512 wird angekündigt, daß allen voran die menschliche Proportion behandelt werden soll. Dann herrscht bis 1523 große Ebbe in den kunsttheoretischen Schriften. Inzwischen ist die Arbeit an der nunmehr als besonderes Buch geplanten Proportionslehre soweit gediehen, daß Dürer irgend einen seiner humanistischen Freunde darum angeht, ihn zu dem druckreifen Werk eine Widmung an Pirkheimer aufzusetzen. Der gelieferte Entwurf fiel nicht ganz zu seiner Zufriedenheit aus; er hält es für nicht berechtigt, daß in demselben vom Malen die Rede ist: »Dorum so mein Büchlein ganz nichts Anders dann allein van der Proportion lehren, wollt ich geren, daß was van dem Gemäl saget, gespart würde bis in das Büchlein, do ich von Malen schreiben würd« (LF 255, 9). Daß es sich hier nicht mehr um das ursprünglich projektierte Malerbuch, sondern nur um dessen zweite Hälfte handelt, bedarf nach den vorhin gegebenen Deduk-

[51]) Mag hier vielleicht auch eine italienische Reminiszenz mitsprechen (cf. L. B. Albertis kleinere Schriften ed. Janitschek, Wien 1877, S. 69), wie Dürer sich diese Erkenntnis selbständig erarbeitet hat, ist sie doch sein geistiges Eigentum.

[52]) Die Messung der Gebäude ist wahrscheinlich schon eliminiert! — LF 287, 14, der Punkt vom Freihandzeichnen ist, wohin er gehört, in die »Vorred« verwiesen: Alinea II (aus LF nicht ersichtlich, cf. v. Zahn in Jahrb. f. Kunstw. Leipzig 1868, S. 13), ähnlich wie er in LF 281 das Ganze beschließt; denn der »Brauch« ist notwendige Voraussetzung für die »Kunst«, nicht selbst »Kunst«, nicht theoretisch lehr-, sondern nur praktisch erlernbar. Auch bedarf es für Dürer kaum längerer Ausführungen über diesen Gegenstand, da ohnehin »die teutschen Maler mit ihrer Hand und Brauch der Farben nit wenig geschickt sind« (LF 207, 35).

[53]) Für LF 287 finden sich in LF 296, zwar in abweichender Reihenfolge und Fassung, mit einer Ausnahme (LF 289, 20—290, 8: 1. Entwurf zu LF 250, 4—23) Satz für Satz unverkennbare Parallelen

tionen keines besonderen Beweises[54]). Neben dem leicht ein ganzes Buch füllenden Umfang des aufgehäuften proportionstheoretischen Materials mag auch eine praktische Erwägung — die Proportionslehre wendet sich nicht nur an Maler! — die Teilung des einen Buches in zwei Bücher herbeigeführt haben[55]).

Die Drucklegung der Proportionslehre wird indes verschoben, und 1525 erscheint zunächst als eine Art Vorschule zu ihr die »Unterweisung der Messung«. Die Antithese »Messen« und »Malen« bewährt wiederum ihre terminologischen Schattenseiten. Waren in dem projektierten Malerbuch Proportions- und Projektionslehre, unter dem Gesamttitel »Kunst des Molens« vereint, so treten jetzt Architekturproportion und Perspektive als »Kunst der Messung« auf[56]). Auch diese terminologische Inkonsequenz rächt sich. In der Widmung der gedruckten Proportionslehre an Pirkheimer (LF 207,35f.) heißt es zunächst: »Dann offenbar ist, daß die teutschen Maler mit ihr Hand und Brauch der Farben nit wenig geschickt sind, wiewol sie bisher an der Kunst der Messung, auch Perspectiva und Anderem dergleichen Mangel gehabt haben«. »Kunst der Messung« bedeutet »Proportionslehre«; für die Projektionslehre ist der Ausdruck »Malen« offenbar in Erkenntnis seiner terminologischen Schwäche wieder durch »Perspectiva und Anderes dergleichen« ersetzt. Nun aber hebt, da Dürer sich einige Zeilen weiter bemüßigt fühlt, auf seine »Unterweisung« als ein »hievor erschienenes Buch der Messung« hinzuweisen, nach der anderen Seite der terminologische Wirrwarr von neuem an.

Noch das von fremder Hand verfaßte Nachwort zur gedruckten Proportionslehre (LF 236,17f.) weiß von Dürers Plan, den zweiten Teil seines ursprünglichen Progamms durch die Herausgabe eines Büchleins vom Malen zu verwirklichen, zu berichten. Es geschieht nicht, ohne daß Dürers terminologische Eigenbrötelei dem Herausgeber einen kleinen Schabernack spielte. War jenem die Perspektive der Grundbegriff, aus dem der Begriff des »Malens« entsprang, um sich dann über die anderen »Lehren vom Gemäl« auszudehnen, so trennt der Schreiber seines Nachrufs die letzteren geflissentlich als »Kunst des Malens« von der Perspektive: »Wo ihme auch Gott sein Leben länger gefrisst hätt, würd er noch gar viel wunderlichs, seltsams und künstlichs Dings an den Tag gebracht und geben haben, zuvor der Kunst des Malens, Landschaft, Farben und dergleichen

---

54) Anders LF 255 Anm. 2 und 279. Thausing und v. Zahn dachten im Hinblick auf das Fragment LF 326, 20f., das übrigens, wie v. Zahn bereits erkannte, dem umfassenden Malerbuche angehört, an ein speziell maltechnisches Buch.

55) cf. LF 259, 26f. Die Stelle steht im engsten Zusammenhang zu der eben zitierten (hierzu LF 338 Anm. 2); vgl. dagegen das vermittelnde »nicht allein — sonder« der Parallelstelle in der »Unterweisung der Messung«, wo Proportions- und Projektionsgedanken noch einmal in einem Buche vereinigt sind. Diese praktische Erwägung schlägt bereits in den Einleitungsentwürfen zum umfassenden Malerbuch durch (cf. LF 294, 31).

56) Diese äußerliche Verknüpfung hat nichts gemein mit der innigen Verbindung, die beide gegen Ende des Jahrhunderts in Italien unter Einfluß der Vermessungskunde miteinander eingehen (cf. Serlio Architectura. Venedig 1584 B. II fol. 18 v.).

dienstlich. Hat auch insonders vorgehabt, ein längere und klärere Perspektiv, dann er vor gethan hat, zu beschreiben und ausgehen lassen. Aber Gott, der alle Ding zum Besten verordnet, hat Solchs nit ahn Ursach unterkommen.«

II. Über Dürers Verhältnis zu Vitruv.

Dürer kaufte sich seinen Euklid 1507 zu Venedig. Wann er mit Vitruvs Architectura, die, 1414 in Monte Cassino neu entdeckt, 1485 zuerst erschienen war, Bekanntschaft machte, wissen wir nicht. A. v. Zahn vertrat die Ansicht, Dürer habe bereits vor 1500 einen Vitruvtext in Händen gehabt[57]). Panofsky meint (a. a. O. S. 90) feststellen zu können, daß Dürers älteste menschlichen Proportionsfiguren — es sind seiner Ansicht nach die weiblichen um D 74 — noch ganz ohne Kenntnis Vitruvs entstanden seien, findet aber an anderer Stelle (S. 83 Anm. 1), daß die bekannte von Leonardo in dergleichen Weise durchgeführte Vitruvemendation (Halsgrube—Scheitel= $^1/_6$, nicht $^1/_4$) schon in jenen ältesten Proportionsfiguren vorliege. Sollen wir Dürers eigenen Worten glauben, so hat er, als er angeregt durch Barbari dem Problem der menschlichen Proportion nachzuspüren begann, »aus Vitruv seinen Anfang genommen«, die korrumpierte Textstelle aber gibt er in einem von vornherein für das umfassende Malerbuch bestimmten und somit wohl nicht vor seiner zweiten Italienreise verfaßten Vitruvexzerpt noch unkorrigiert und unkommentiert wieder[58]).

Diese Widersprüche lösen sich leicht, wenn man die weiblichen Proportionsfiguren um D 74 als bewußt unvitruvianisch und jene »Emendation in praxi« überhaupt nicht als Vitruvemendation auffaßt.

Daraus, daß in der Proportionsanweisung zu der auf 1500 datierten Londoner Figur L 226 Vitruvs Angaben für die Maße des Kopfes und Gesichtes ohne Nennung seines Namens angeführt und dann in dem unmittelbar darauf folgenden Passus entspechend der Zeichnung korrigiert werden[59]), ergibt sich nicht, daß es sich hier um ein Erstzitat nach einem Dürer im übrigen noch unbekannten Autor

---

57) A. v. Zahn, Dürers Kunsttheorie Leipzig 1866, S. 45.

58) LF 315, 1: »ein 6 theil von der Höhe der Brust bis hinauf do das Hoor anfächt«; die Stelle »ad summum verticem quartæ« ist freilich in der Übersetzung unterschlagen, woraus sich wenigstens ergibt, daß die Schwierigkeit als solche erkannt ist. Daß Dürer sich damals mit dem Problem herumtrug, möchte man aus der schematisch andeutenden Zeichnung eines Kopfes entnehmen, die sich auf einem mit den Skizzen des hier genannten Exzerpts zusammengehenden Blatt der Lond. Manuskr. (I 164 r) befindet und an der durch Ziffern und Bogenschläge die vier einander widersprechenden Vitruvangaben Scheitel—Halsgrube= $^1/_4$, Scheitel—Kinn= $^1/_8$, Haaransatz—Halsgrube = $^1/_6$, und Haaransatz—Kinn= $^1/_{10}$ angedeutet sind (cf. A. Weixlgärtner in Kunstgesch. Anz. III 1906, S. 28). Ein früher Lösungsversuch (durch Ergänzung von »a medio pectore« vor »ad summum verticem quartæ«) liegt nach L. Justi (Konstr. Figuren und Köpfe unter den Werken A. Dürers Leipzig 1902, S. 11 Anm. 14 und S. 62) in L 181 vor.

59) »It(em) der Kopf soll achthalb (= $7^1/_2$) leng geben vnd Tzehnthalb (= $9^1/_2$) leng ist das angesicht piss an das hor« (cf. Weixlgärtner a. a. O. S. 30); der Text der korrumpierten Vitruvstelle fehlt hier ganz.

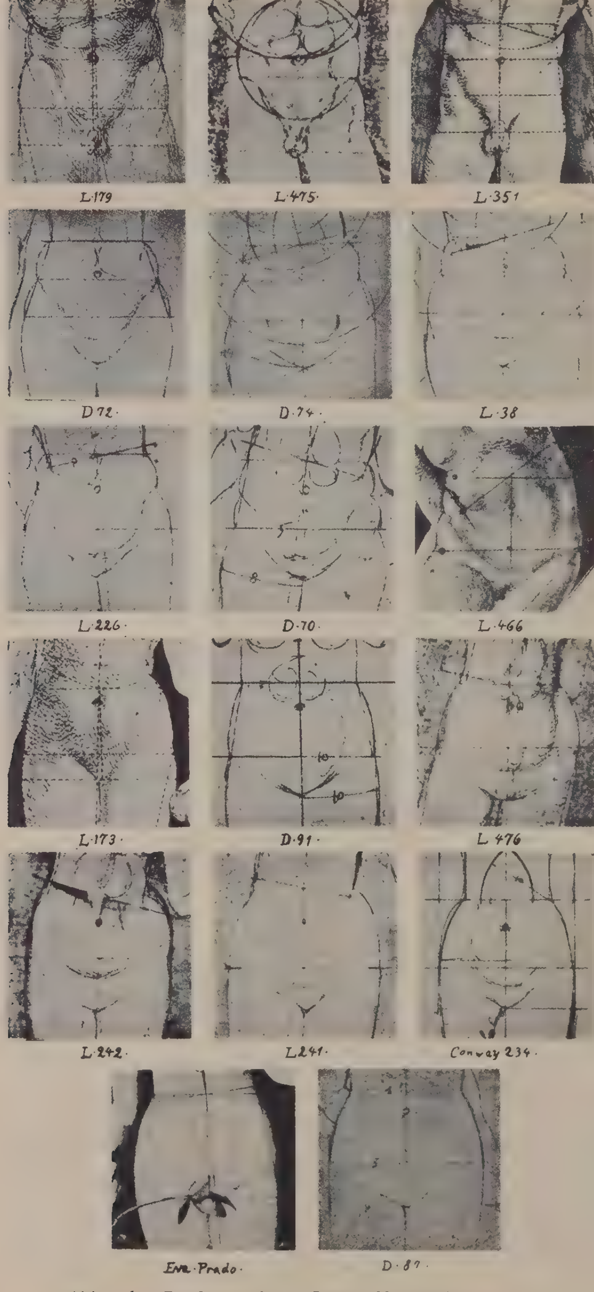


Abb. 16. Zu dem Exkurs: Dürers Verhältnis zu Vitruv.

handelt. Vielmehr zeugt ein solches Vorgehen eher von einer gewissen kritischen Selbständigkeit und deutet für die frühesten weiblichen Gestalten — es sind, darin hat Panofsky recht, die um D 74 — auf ein bewußtes Abweichen von Vitruvs für den Mann berechneten Angaben zugunsten eines zierlicheren, weiblicheren Typs. Es wäre der nämliche Vorgang, wie er sich nach 1504, nach einer vorübergehenden Angleichung der weiblichen an die männliche Proportion — nun ganz sicher trotz Kenntnis Vitruvs — wiederholt.

Dürers Behauptung, er habe aus Vitruv seinen Anfang genommen, wird also durch Panofskys Feststellung, daß die frühesten weiblichen Figuren unvitruvianisch sind, nicht berührt. Ferner wird Panofskys These, daß alle männlichen Figuren, eben weil sie ohne Kenntnis Vitruvs nicht denkbar sind[60]), nach diesen Wei-

[60]) Die von Weixlgärtner a. a. O. gegen L 476 und 173 angeführten diesbezüglichen Bedenken sind nicht stichhaltig (cf. L. Justis Rekonstruktion von L 173 a. a. O. T. I).

bern entstanden sein müßten, damit hinfällig. Endlich fällt auch die Notwendigkeit jene »Emendation in praxi« als bewußte Vitruvemendation zu werten; denn da alle männlichen Figuren der Apollogruppe konstruktiv die gleiche symmetrische Dreiteilung des Oberkörpers aufweisen, so erklärt sich die von Anfang an korrekte Bestimmung »Halsgrube—Scheitel« zwanglos aus einer einfachen Dreiteilung der oberen Körperhälfte, die ebensowenig wie die beiden anderen Haupteinteilungen (Scham Körpermitte und Knie Mitte des Beines) ursprünglich irgendwie mit Vitruv zusammenhing[61]).

Die Annahme, daß Dürers erste Proportionsfigur maskulinen Geschlechtes war, wird durch Konstruktion und anatomische Zeichnung der Hüftpartie der weiblichen Gestalten der Appollogruppe bestätigt. Drei Stufen lassen sich deutlich unterscheiden (dazu Abb. 16):

I. D 72, 74, L 38, 226 (1500), D 70, L 466: Wie bei den männlichen Figuren treten in der Silhouette die drei Bögen des äußeren Bauchsägemuskels (musc. obliquus abdom. ext.), des mittleren Gesäßmuskels (musc. gluttæus medius) und des Spanners der Oberschenkelbinde (tensor fastiæ latæ) hervor; ebenso schwingt die Inguinalfalte, in ihrem ganzen Verlauf scharf markiert, von dem Einschnitt zwischen äußerem Bauchsäge- und mittlerem Gesäßmuskel unter Eindruck des oberen Darmbeinstachels birnenförmig nach unten.

II. L 173 (zu B 1 v. 1504), D 91, L 476, 242 (1506): Der Einschnitt zwischen äußerem Bauchsäge- und mittlerem Gesäßmuskel ist geschwunden, die Inguinalfalte bis auf den kurzen Bogen oberhalb des Schamberges beseitigt[62]).

III. L 242 (im Übergang von II.), 241 (1506), Conway 234, Eva-Prado (1507): Der Einschnitt zwischen dem mittleren Gesäßmuskel und dem Spanner der Oberschenkelbinde ist ebenfalls beseitigt, so daß der Kontur nunmehr in einem Bogen vom Tailleneinschnitt bis zum Knie schwingt[63]).

---

[61]) Ein Parallelfall einer solchen Dreiteilung im Kanon der hl. Hildegard col. 843 LIII und 869 XCII (publ. v. Herwegen im Rept. f. Kunstw. XXXII, 1909). — Bei Dürers weiblichen Figuren ist, ausgenommen die Gruppe um 1504 — L 173, D 91 und vielleicht schon L 466 von 1501 (Justis Rekonstruktion), — dieses Grundschema variiert. Körpermitte: nur bei der Gruppe um 1504 im Spalt, im übrigen beträchtlich höher (über »ideale« Körperlänge vgl. L. Justi a. a. O. S. 17).

I. D. 72, 74, L 38: Halsgrube—Scheitel Brusthöhe und größer als $^1/_3$ Scheitel—Spalt.

II. L 226, D 70: Halsgrube—Scheitel = Brustcöhe (in L 226 um einen Zwischenstreifen erweitert) = $^1/_3$ Scheitel—Spalt.

III. L 466(?), L 173 (Justis Rekonstruktion), D 91: Halsgrube—Scheitel = Brusthöhe = $^1/_3$ Scheitel—Spalt (oder Körpermitte).

IV. L 476, 242, 241, Conway 234: Halsgrube—Scheitel bei größerer Brusthöhe = $^1/_3$ Scheitel—Körpermitte.

[62]) Sie bildet mit der Bauchmodellierung bei Verschiebung der Brust gegen das Becken eine der männlichen Inguinalfalte frappant ähnliche, aber im Einschnitt zwischen äußerem Bauchsägemuskel und Brust mündende Linie.

[63]) Die anfänglich männliche Gestaltung dieser Partie ist umso auffallender, als Dürer ihre anatomische Durchbildung in noch weiter zurückreichenden weiblichen Akten, z. B. in L 345 von 1493, schon relativ gelang.

Als konstruktive Grundform dient bei den Weibern der ersten Gruppe wie bei den Männern ein Trapez mit horizontaler Teilungslinie[64]). Die Inguinalfalte geht, wie bei den drei ältesten männlichen Figuren (L 179, 233 und 181) im Gegensatz zu L 475 von 1504 ein Stück über die untere Trapezseite hinab, die horizontale Teilungslinie des Trapezes aber ist, was dort noch nicht der Fall war, schon Mittellinie.

Das vielumstrittene Datum der Londoner Zeichnung L 226 wird, wie die von Panofsky vorgeschlagene Chronologie der Weiber im wesentlichen überhaupt durch die vorstehende Übersicht bestätigt[65]). Dürers älteste männliche Figur muß demnach noch früher entstanden sein[66]). Eine Nachbildung des Belvederischen Apoll und der unemendierte Vitruvtext werden Dürer damals bereits vorgelegen haben[67]).

---

[64]) Maße des Hüfttrapezes auf den einzelnen Stufen: I. H. $^1/_{10}$, Br. $^1/_8$ (bei D 70 $^1/_6$) u. $^1/_5$; II. bei L 173 u. D 91 H. ca. $^1/_{10}$ Br. $^1/_6$ u. $^1/_5$, bei L 476 u. 242 H. ca. $^1/_{12}$, Br. $^1/_8$ u. $^1/_5$; III. H. $^1/_{10}$, Br. $^1/_8$ u. $^1/_5$. In Justis Rekonstruktion der Eva-Prado fehlt die untere Hüfttrapezlinie, ist aber wohl wie noch in D 87 (neue Methode, Buchschema!) in $^1/_{10}$ Abstand von der unteren Brustlinie gezogen zu denken.

[65]) Nur die Vorläuferinnen der Eva-Prado sind umgruppiert. L 240 (die grundierte Seite von L 241) greift zwar nach Haltung und Lichtführung auf B 1 zurück, bildet aber besonders der Modellierung nach auch die eigentliche Vorstudie zur Eva-Prado, während L 241 selbst noch wie L 475 und 476, ihre Konstruktionsseiten (Abb. bei Lippmann im Text) und L 242/239 die von B 1 und der Eva-Prado abweichende Lichtführung zeigt. L 476 gehört jedenfalls wennn auch vielleicht als nachträglich gefertigtes Gegenstück zu dem Adam L 475, der selbst, wie die erst auf der grundierten Seite nachträglich vollzogene und in L 173 und B 1 übernommene Erweiterung an der rechten Brust beweist, eine der unmittelbaren Vorstudie L 173 voraufgehende Studie zu B 1 darstellt.

[66]) Der Apollo Poynter (L 179) trägt das sog. geschleuderte Dürermonogramm. G. Pauli (Rept. f. Kunstw. XLI 1918 S. 1f.) datiert die so signierten Blätter in die Zeit um 1497; auch Weixlgärtner (a. a. O.) setzt den Poynterschen Apoll »1500 oder noch früher« an.

[67]) Bei der erst 1502 entdeckten Erzfigur vom Hellenenberge, auf die Frimmel (Bl. f. Gemäldek. 1905) aufmerksam gemacht hat, ist die Beziehung wohl umgekehrt derart, daß alles, was in der »Abbildung« dieser Statue bei Apianus 1534 auf Dürer weist, auch Dürerscher Herkunft ist (die den Schild haltende Hand der Holzschnittfigur wurde nach dem der Schildhalterin L 37/38, die höchstwahrscheinlich vor 1502 vollendet war, kopiert; auch der Aeskulap L 181 ist früher). — Die Anregung durch Barbari dürfte, wie P. K(risteller) in Thieme-Beckers Künstlerlex. II. 1908, S. 463 im Gegensatz zu L. Justi und Panofsky annimmt, auf die erste venetian. Reise zurückgehen; eine Abbildung des Belvederischen Apoll könnte damals bereits in Dürers Hände gelangt sein (cf. Weixlgärtner a. a. O. S. 32).

GRABSTEIN IN STRASSBURG.

VON

W. K. ZÜLCH.

Mit 1 Abbildung.

»Orate pro eo«, der namenlos unter den Blumen schläft. Ein Baldachin von Blättern neigt sich über die wunderschönen, großen Initialen des Toten. Über ihm blühen die Blumen weiter mit heimlichem Sinn. Wie die Linien der Blätter sich neigen, aufbäumen und verästeln, unruhvoll, spitzig fein, der Flamme verwandt fließen. Das zuckt aus den Spitzen, das bricht sich überraschend scharf in den Blättern und der ornamental angepaßten Schrift. Eine Fülle von Unendlichkeit. Das ist das unruhvolle, reiche Leben, das die Blumen trägt und die Menschen. Zwei Knospen winden sich in scheuer, anmutiger Linie zum Licht. Zwei Blüten spreizen die Blütenblätter wie im Stoß zurück, damit der Samen in der Sonne reife. Bald wiegen zwei silberweiße Kugeln sich in der Sommerluft. Der Wind trägt die leichtbeschwingten Körner in die Weite, die Körner und die Kinder der Menschen. In prachtvoller Einsamkeit steht ernst der kahle Blütenstengel. Mit zwingender Geste deutet die schön empfundene Vertikallinie dieses Stiles nach oben — und unter die Blumen zu den Toten.



Abb. 1.

Pfaffenrohrlin nannte man die Blume, »so aber selbe Blumen aufgehn, werden sie zu schönen gälen, dotterfarben gefüllten Blumen, als gemalte Sonnen. Alsbald aber die Blumen zeitigen, werden harichte, runde und wollichte Köpf daraus, die fliehen sehr bald davon; alsdann stehen die Röhrlin mit den weißen beschorenen runden Platten ledig, wie die nacketen Mönchsköpf« (H. Bock, Kreuterbuch).

Selbst in die symmetrische Anlage dieser symbolischen Blume spielt ein reizvoller Wechsel durch die chiastische Verschiebung von Frucht und Blüte. Auf einem Rahmen von Stäben (durchsteckt mit Astenden, aus der Erde wachsend) schreiten wunderschöne, hoch gereckte Buchstaben: »O Mensch zart, bedenk der Blumen Art.« Vom Meister E. S. über Schongauer zum Meister des Hausbuchs und Meister des

Amsterdamer Kabinetts geht die Entwicklung dieses dekorativ empfundenen, unstilisierten Pflanzenwerks. Die 80er Jahre des 15. Jahrhunderts winden Nelkenkränze in das sich kräuselnde Haar der Madonnen, Blütenzweige um die Köpfe der modischen Jugend. Eine große Liebe zu der blühenden Natur redet aus Plastik und Malerei dieser Zeit, ohne zu einem realistischen Malen nach der Natur zu gelangen. In der Dekoration der Kapitäle auf dem Isenheimer Altar klingt diese fast mystische Pflanzenbehandlung noch spät rätselvoll aus: sind es Blätter und Ranken von Stein oder lebende Kinder der Natur, die sich um die Säulen schlingen? Frei sich aus dem Stein herausbäumendes und wieder anschmiegendes Rankenwerk zeigen Grabsteine im Münster und in St. Thomas in Straßburg mit Datierungen von 1480—90. Die noch reine reliefmäßige Technik ohne freie Durchmeißelung verweist unsere Grabplatte in die Jahre 1470—80, wofür auch das Stabwerk spricht. Weil er in einem Gebäude am Judenhof eingemauert war, ist er in seltener Frische erhalten und jetzt im Treppenhaus des Kunst-Gewerbemuseums in die Mauer eingefügt.

ULRICH THIEME.

1865—1922.

VON

HANS VOLLMER.

Der Name Ulrich Thiemes wird in den Annalen der Kunstgeschichtsschreibung weiterleben als der des Schöpfers des Künstlerlexikons, das, einmal vollendet, dazu berufen ist, das klassische Instrument für alle kunstgeschichtliche Forschung späterer Generationen zu werden. Als Thieme 1898 sich entschloß, das, kaum aus dem Hafen gelaufen, kläglich gestrandete Schiff Julius Meyers wieder flott zu machen, fand eine große Aufgabe den rechten Mann. Einem alten Leipziger Patrizierhause entstammend, in dem ein gepflegter künstlerischer Sammlergeist lebendig war, brachte Thieme alle die Eigenschaften mit, die gerade diese Aufgabe forderte: den klaren Blick für die praktischen Bedürfnisse des Wissenschaftlers, der ihn vor den prinzipiellen Mißgriffen seines Vorgängers schützte, den schöpferischen Sinn für eine großzügige Organisation, die von Anfang an auf breitester Basis aufbaute und immer mit Erfolg bemüht war, den Überblick über das Ganze zu bewahren, den feinen Takt, der bei einem Zusammenarbeiten mit Hunderten von auswärtigen in- und ausländischen Mitarbeitern nicht selten sich zu bewähren Gelegenheit hatte, das gleichmäßige Interesse für alle Äußerungen künstlerischer Betätigung, das Thieme auch als Sammler bekundete, und die spezifisch lexikographische Tugend der Achtung auch vor den Diis minorum gentium, vor allem aber jene alle Hinder-

nisse überwindende, geradezu leidenschaftliche Liebe zu seinem Werk, das während des Dezenniums 1907—1917 — vom Erscheinen des ersten Bandes bis zu dem Zeitpunkte, da eine tückische Krankheit den Rastlosen auf das Krankenlager warf — den ganzen Menschen in Anspruch nahm, ihn völlig in der Arbeit aufgehen ließ, die für ihn nicht nur Lust, sondern Lebensbedürfnis war. Nichts konnte darum den unter den Fehlgriffen einer Jahre hindurch im Dunkel tappenden medizinischen Diagnosis ein wahres Martyrium erduldenden Mann härter treffen, als daß ihm die aktive Mitarbeit an seinem Werke während der letzten Jahre versagt war.

Ulrich Thieme war keine besonders tiefgründig veranlagte originale Forschernatur; er selbst hätte sich am allerenergischsten dagegen verwahrt, diesen Titel für sich in Anspruch zu nehmen. Aber zwei Eigenschaften zeichneten ihn aus, die den Grundkern seines inneren Menschen bildeten, und die ihn für seine Aufgabe förmlich prädestiniert erscheinen ließen. Einmal eine grenzenlose Bescheidenheit — ich meine hier nicht die vornehme Reserviertheit seines persönlichen Wesens, so sympathisch auch diese jeden berührte, der in Konnex mit ihm trat, sondern ich meine seine Bescheidenheit als Wissenschaftler, die allein jenes Maß von Entsagung aufzubringen vermochte, die jede lexikographische Arbeit verlangt. Gibt es doch wohl keine undankbarere wissenschaftliche Aufgabe als die auf einem mühseligen kompilatorischen Kläubler-Verfahren beruhende Tätigkeit des Lexikographen. Nur das auf wahrhaft idealer Gesinnung gegründete Verhältnis, das Ulrich Thieme mit seiner Arbeit verknüpfte, lehrte ihn diese Bescheidenheit üben, die immer bereit ist, hinter dem eigenen Werke zu verschwinden und auf jede Abgrenzung der persönlichen Leistung zu verzichten, einer Regieleistung, deren Umfang man bemessen mag, wenn ich sage, daß kaum eine Zeile Manuskript der ca. 3000 Artikel jedes Bandes in Drucksatz ging, die nicht vorher von Thieme selbst einer kritischen Durchsicht unter Beobachtung strengster philologischer Akribie unterzogen worden wäre. Die andere Eigenschaft, die sein Wesen kennzeichnete, war die zähe Beharrlichkeit, mit der er sein Ziel verfolgte. Seine Ausdauer wurde auf die denkbar härteste Probe gestellt. Ein volles Jahrzehnt mühevollster, der systematischen Durchsicht der gesamten Kunstliteratur gewidmeter Kleinarbeit mußte geopfert werden, ehe er daran gehen durfte, die ersten Früchte seiner Aussaat zu ernten. Und als dann das unendlich komplizierte Räderwerk in Bewegung gesetzt war, kamen finanzielle Hindernisse, die überwunden werden mußten und überwunden wurden, kam schließlich Krieg, Krankheit und der wirtschaftliche Zusammenbruch Deutschlands, der momentan alle fremden Geldquellen, die dem auf internationale Verständigung eingestellten Unternehmen geflossen waren, zum Versiegen brachte. Wer hätte Thieme einen Vorwurf daraus machen dürfen, wenn er damals die Fortsetzung seines Werkes, das auch als Torso immer ein imposantes Denkmal seines Geistes geblieben wäre, unter solchen Verhältnissen für unmöglich erklärt und einen dicken Schlußstrich gezogen hätte! Daß er das nicht getan, sondern unter Anspannung der äußersten Kräfte

und unter Darbringung großer finanzieller Opfer, die selbst für den wohlhabenden Mann schwer ins Gewicht fielen, allen Hindernissen zum Trotz sein Werk behauptet hat, dafür gebührt ihm der Dank der ganzen kunstwissenschaftlichen Welt. Diese eiserne Willenskraft erwuchs ihm aus dem sonnigen Optimismus seines Wesens. So wie der totkranke Mann fast bis in die letzten Wochen seiner jahrelangen Passion an die Wiedergenesung seines siechen Körpers geglaubt hatte, so beseelte ihn auch bis zuletzt die aufrechte Hoffnung, daß sein Werk, dessen Leben bisweilen nur noch an einem Faden zu hängen schien, die schwere Krisis überstehen würde. Die eine Hoffnung hat ihn getäuscht, die andere hat sich ihm erfüllt. Und von hier aus fällt ein Strahl der Versöhnung auf den tragischen Abschluß seines Lebens. Hatte ihm das Geschick versagt, selbst den Schlußstein dem gewaltigen Bau seines Lebenswerkes einzufügen, so durfte Ulrich Thieme doch diese gewisse Hoffnung mit sich ins Grab nehmen, daß sein Fahrzeug, das er durch Stürme und an Klippen vorbei glücklich gesteuert und in ruhigeres Fahrwasser noch hatte lenken dürfen, ehe er das Steuer andern Händen überlassen mußte, das Ziel doch endlich einmal erreichen würde. In diesem Bewußtsein, alles darangesetzt zu haben, was der Erfüllung seiner Idee diente, konnte er sagen, was ihn seine Bescheidenheit niemals hätte aussprechen lassen, was ihm aber doch gewiß den inneren Halt und Trost in den düstersten Stunden gegeben hat: »Exegi monumentum aere perennius.«

LITERATUR.

V. Curt Habicht, Die niedersächsischen mittelalterlichen Chorgestühle. Mit 32 Lichtdrucktafeln. Straßburg. Heitz 1915. Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 181.

Ziel des Buches ist die Darstellung der Entwicklung des Chorgestühls im niedersächsischen Gebiet; nicht im gesamten, sondern in der Provinz Hannover, in Braunschweig, Oldenburg, Mecklenburg-Schwerin, Lippe-Detmold, Schaumburg-Lippe und im Hansagebiet. Gerade dieses Gebiet wurde gewählt, weil es bisher von der Wissenschaft stark vernachlässigt worden ist und weil, wie der Verfasser mit Recht annimmt, seiner Kunst eine weit größere Bedeutung zukommt innerhalb der mittelalterlichen deutschen Kunst, als allgemein angenommen wird. Dann aber auch, weil eine starke Entfremdung niedersächsischer Kunstwerke stattgefunden hat. Die nordischen Museen von Kopenhagen und Stockholm haben reiche Bestände an niedersächsischer Kunst und, was weniger beachtet wurde bisher, der öffentliche und private Besitz Englands. Nur eine eingehendere Erforschung und Erkenntnis der niedersächsischen Kunst wird es möglich machen, die abgesprengten Werke sächsischer Herkunft wiederzuerkennen.

Den Untergrund der Abhandlung bietet das Verzeichnis des in Niedersachsen erhaltenen Chorgestühles in chronologischer Reihenfolge, sie beginnt mit dem des Ratzeburger Domes um 1150 und endet mit dem Lüneburger Chorgestühl von St. Nikolai um 1500. Vollkommen intakt ist nach Habichts Katalog nur das Bardowieker Gestühl, die anderen sind in Bruchstücken erhalten und zumeist neu zusammengesetzt. (Zur Ergänzung werden die Levitenstühle herangezogen.) Diese Tatsache nötigt von vornherein zu größter Zurückhaltung mit allgemeinen Schlüssen. Bei einer längeren Beschäftigung mit dem Material hätte die Kritik den Verfasser zweifellos zu größerer Vorsicht und knapperer Zusammenfassung des Stoffes geführt. Denn schon die Stilkritik vermag darüber aufzuklären, daß z. B. der Levitenstuhl im Lübecker Dom nicht mehr seine ursprüngliche Gestalt hat, sondern modern ergänzt ist.

Gesondert werden in ihrer Entwicklung Aufbau, Wangenform, Ornamentik und Plastik des Chorgestühls betrachtet; es wird versucht, das Wesen der niedersächsischen Plastik zu erfassen und den Beschluß bildet ein Hinweis auf die Bedeutung der Gestühlsplastik, die innerhalb der niedersächsischen Plastik schon durch das Fehlen der Monumentalplastik als Folge des Backsteinbaues eine ganz andere Bedeutung hat als in anderen Gebieten Deutschlands.

Im Loccumer Gestühl ist die charakteristische niedersächsische Prägung gegeben: der thronartige Aufbau vereint mit hohen Seitenwangen und einem Baldachin. Ausschlaggebend ist das Streben nach kastenartiger Aufstellung der rahmenartigen Teile. Das Verlangen, sich in dem Gestühl zu verbergen, führt zu schrankartigen Gehäusen, in denen sich der Betende von der Welt absondert. Der standfeste Äbtissinnenstuhl im Kloster Wienhausen ist ein typischer Vertreter dieser Form. Er deutet schon das Kommende an mit der allerdings noch sehr vorsichtigen Auflösung der Seitenwände.

In diesen Kapiteln über Aufbau, Wangenform, Ornamentik fände man gern eine Erklärung der besonderen niedersächsischen Form der Bankwange mit der in Mannshöhe angebrachten kreisrunden Scheibe. Die Form, die in Lüneburg die Steinbank in der Gerichtslaube des Rathauses und eine andere gotische vor einem Hause auf dem Sande hat und die in schönster Prägung mit lebendig bewegtem, herrlichem gotischen Laubwerk das Chorgestühl im Halberstädter Dom zeigt.

Wie im Aufbau, so erkennt Habicht auch in der Plastik französischen Einfluß — schon in dem frühesten Poehlder Werk sieht er den Einfluß der Reimser Skulpturen, durch Autopsie vermittelt. Den französischen löst der niederländische und niederrheinische ab, von besonderem Interesse aber ist die Verwandtschaft des Bremer und Magdeburger Gestühls »im Geiste der Arler Plastik«. Der Bremer Wirkungskreis reicht über das Lüneburger Gebiet bis weit hinein ins Lübische und Mecklenburgische. Es ist sehr bedauerlich, daß die ungenügenden kleinen Abbildungen und der allgemeine Mangel an zugänglichem Bildermaterial für dieses Gebiet eine eingehendere Nachprüfung der stilistischen Darlegungen verbieten und dieses für die Geschichte der deutschen Plastik interessante Kapitel in seiner Wirkung lähmen. Fünf Schulen unterscheidet H.: 1. die lübische, 2. die hamburgisch-bremische, 3. die hildesheimische, 4. die osnabrückische, 5. die mecklenburgisch-pommersche; dieser kommt die geringste Bedeutung zu, sie ist Provinzialkunst und bringt spät die Sonderheiten der bremisch-hamburgischen Gruppe. Im Gegensatz dazu hat die lübische Schule die meisten Denkmäler und Arbeiten von Bedeutung, die in ihrer Prägung den Einfluß verschiedener Schulen zeigen — als ein Niederschlag der ins Weite gehenden Gesinnung und Beziehungen der Hansestadt.

Hamburg-Bremen hat dagegen festumrissene Künstlerpersönlichkeiten: Meister Bertram, Francke, Hinrich Bornemann, den in Bremen tätigen Meister aus der Arlerfamilie — und damit einen weit bodenständigeren Charakter.

Kennzeichnend für die hildesheimische Kunst scheint der kölnische, für Osnabrück der osnabrückische Einschlag.

Als wesentlichen Charakterzug für die niedersächsische Kunst im allgemeinen betrachtet der Verfasser den Hang nach Symbolik. Am typologischen Zusammenhang ist dem niedersächsischen Künstler gelegen, im Gegensatz zum oberdeutschen, dem die Veranschaulichung des Heiligen in seiner Einzelgestalt genügt. Ferner ist auffallend die Freude am weltlichen Stoff (Reineke de Voß, Freidank), an Stellen, wo Darstellungen aus der Heilsgeschichte das Hergebrachte und Gegebene gewesen wären. Ein tiefer Ernst, der bis zur Freudlosigkeit geht, ist in der Auffassung des Stofflichen fühlbar; Leidenschaft äußert sich in einer gewissen Sprödigkeit, während Episches mitunter mit einer breiten Behaglichkeit vorgetragen wird. Alles Charaktereigentümlichkeiten, die man heute als wesentlich norddeutsch ansieht.

Schwieriger fällt es, das Niedersächsische im Formalen zu erfassen. In Übereinstimmung mit dem physiognomischen Interesse, das sich in einzelnen Stellen des Sachsenspiegels (Pergamenthandschrift von 1342 in Bremen) bekundet, glaubt H. das Besondere in der Ausbildung der Typen zu erkennen. Das mangelnde Interesse am Körper, die Freude am Kopf als Ausdrucksträger — das sind allgemeine Erscheinungen der gotischen Kunst.

Dieses Kapitel über das Wesen der niedersächsischen Kunst will der Verfasser als Versuch angesehen wissen, als Ergänzung des Themas, das in seiner Behandlung einen Vorstoß in wenig bekanntes und zu wenig beachtetes Gebiet bedeutet.

Schuette.

Joseph Meder. Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung. Wien. Ant. Schroll & Co. 1919. 4°.

Aus dem bescheidenen Vorhaben, »die graphischen Mittel der Zeichnung ihrem Material und der Entwicklung nach« in einem Bändchen zu behandeln, entstand während der Vorstudien allmählich der Plan des in jeder Hinsicht gewichtigen Quartbandes, der nunmehr vor uns liegt. Der Verfasser sagt es uns in den ersten Sätzen seines Vorworts. Sein Buch ist nicht gemacht; es ist wie alle guten Dinge gewachsen aus zahllosen Einzelerfahrungen und Beobachtungen, aus Quellenschriften, Fachliteratur und mündlicher Mitteilung allgemach entstanden; d. h. es ist ein Lebenswerk. Als Joseph Meder sein Buch schrieb, konnte er, wie er gelegentlich bemerkt, gerade auf drei Jahrzehnte zurückblicken, die er der Bearbeitung der erlesensten Zeichnungensammlung, der Albertina, gewidmet hatte.

Solch ein Buch verdient unsere Ehrerbietung, weil wir seinesgleichen nicht häufig entstehen sehen. Unter der ruhigen Sachlichkeit seiner Darstellung spüren wir die Liebe, die alles zusammentrug und fügte, die alles durchwärmt, auch bei anscheinenden Nebendingen (die es freilich bei solchen Untersuchungen im Ernste gar nicht gibt) sorgsam verweilt und überall — bis zu den gewissenhaft vermerkten Erratis — noch zu bessern findet. Die Kritik tut gut daran, sich hier einer gewissen Zurückhaltung zu befleißigen. Wo so vieles Einzelne berührt wird, ist es für Jeden, der sich jahrelang mit dem gleichen Stoffe befaßt hat, nicht schwer, Ergänzungen aus eigener Erfahrung aufzutischen. Nur wäre damit so gut wie nichts gewonnen. Denn Aufgabe eines Handbuches ist es keineswegs, den Stoff (und dann erst recht den Leser) zu erschöpfen, sondern ihn nach entwicklungsgeschichtlichen und technischen Gesichtspunkten zu entwickeln und übersichtlich darzustellen. Dafür sind Beispiele erforderlich, doch nicht im Übermaß, damit ihr Beiwerk nicht die Grundlinien der Disposition verwirre.

Die Architektur des Buches ist übersichtlich, doch können wir sie uns vereinfacht denken. Der erste Hauptteil behandelt die Technik der Zeichnung. Auf dieser Basis ruhen die beiden nächsten Hauptteile, von denen der erste in einem weit ausgreifenden historischen Überblick den Entwicklungsgang der künstlerischen Arbeit an der Hand der Zeichnung schildert. Es wird über die schulgerechte Ausbildung des Künstlers berichtet, über Abzeichnen nach künstlerischen Vorbildern, über Naturstudium und Komposition. Im Aktstudium, dem Bildnis, der Landschaft werden einzelne Aufgaben für sich behandelt Der dritte Teil, der füglich in den zweiten hätte verarbeitet werden können, erörtert die Darstellung plastischer Wirkung mit zeichnerischen Mitteln und das raumschaffende Vermögen der Zeichnung. Ein vierter, wesentlich kürzerer Teil handelt schließlich vom Sammeln, von den Sammlern, ihren Gefahren in Gestalt von Kopien, Nachahmungen und Fälschungen, von ihren Sünden in Gestalt von ungeschickten Restaurierungen. Es ist ferner kurz von Signaturen und Wasserzeichen die Rede.

Den Fachmann, d. h. den Museumsbeamten und Sammler, wird am meisten wohl der erste Teil beschäftigen. Angehende Museumsleute sollten genötigt werden, ihn bis zu völliger Beherrschung seines Inhalts sich anzueignen. Man könnte ihn den Prüfungen von Anwärtern im höheren Museumsdienst zugrunde legen. Denn auch unter den akademisch gebildeten Hütern der Zeichnungensammlungen ist man sich keineswegs für gewöhnlich klar über die Unterschiede zwischen Tinte, Bister, Sepia, zwischen Kohle, Ölkohle, Naturkreide, Kunstkreide, zwischen Bleistift und Graphit oder zwischen den verschiedenen Metallstiften und über die zeitliche Verwendung dieser Dinge. Sehr zu wünschen wäre es, daß in solchen Sammlungen unter Erweiterung der vortrefflichen, von Meder veröffent-

lichten Tafel der Proben originaler Technik (Nr. 51) entsprechende Tafeln aufgestellt würden. Der Wert der Darstellung wird dadurch erhöht, daß Meder, selbst zeichnerisch begabt und gebildet, die verschiedenen Techniken erprobt hat, sich somit über ihren Wert wie über Charakter und Wirkung der als Zeichnungsgrund verwendeten Stoffe (Holz, Pergament, Papier, Gewebe) aus eigener Erfahrung klargeworden ist. Nicht nur der Sammler, auch der Künstler kann aus diesem Teil des großen Handbuchs Nutzen ziehen.

Der zweite Hauptteil gibt, insofern er im allgemeinen referiert, eine Übersicht bekannter Dinge; freilich im einzelnen vielfach belebt durch lehrreiche neue Beobachtungen. Solche finden wir namentlich in den Abschnitten über Komposition, über Verwendung der Gliederpuppe für Gewandstudien (auch bei Leonardo) und der modellierten Wachsfigürchen in großen Kompositionen, besonders für schwebende Gestalten. Der Nachweis solcher Püppchen für Correggios Parmenser Kuppelfresken ist schlagend und erheiternd. — Ob man der entwicklungsgeschichtlichen Gliederung der Landschaft in epische, dekorative und realistische Darstellungsweise zustimmen solle, kann füglich bezweifelt werden, denn auch in der »realistischen« Landschaft bleibt eben die Realität von sekundärer Bedeutung. Man könnte wohl mit der Zweiheit einer dekorativen und einer expressiven Landschaft auskommen. Doch das graue theoretische Schema bedeutet nur den Rahmen für wertvolle Einzelbeobachtungen, auf die es wesentlich ankommt.

Der vierte Teil wendet sich wiederum an die Fachleute, denen in knapper Form manches sehr beherzigenswerte gesagt wird. Selbstverständlich können nur Hinweise gegeben werden, wenn auf die Unterschiede zwischen Kopien zu Studienzwecken, Nachahmungen und Fälschungen aufmerksam gemacht wird. In der Praxis ist es schwer und oft auch gleichgültig, sie auseinanderzuhalten. Gefälscht wurde auch in der Zeit der Entstehung der Originale. Beispielsweise ist doch wohl in den meisten Fällen, in denen die Pentimenti der Zeichnung eines berühmten Meisters nachgeahmt wurden, mit betrügerischer Absicht zu rechnen. Sehr richtig ist die Mahnung vorsichtiger Bewertung der Wasserzeichen. Sie sind selbstverständlich überall zu beachten, aber nur mit manchem Vorbehalt für die Provenienz beweiskräftig. Die aus der Praxis erwachsenen Ratschläge für das Restaurieren und Aufmachen sind den Vorschriften populärer Medizinbücher zu vergleichen: man wende die Kur nur nach Konsultation und unter Mitwirkung des Arztes an.

Meder beschränkt sich im allgemeinen — von gelegentlichen vergleichenden Hinweisen abgesehen — auf die Handzeichnung im engeren Sinne, als welche im Wortgebrauch die Studie, die Skizze oder das bildmäßig vollendete Blatt verstanden wird. Die Miniatur als Buchillustration bleibt als ein Stoffgebiet für sich beiseite; wogegen nichts einzuwenden ist.

Als Vorzug des vortrefflichen Buches ist schließlich noch der schlicht lebendige, gelegentlich von einem leisen Humor erwärmte Vortrag zu rühmen. Meder liest sich sehr angenehm. Der Schreiber dieses hat zuerst einmal in einer Woche unfreiwilliger Muße das ganze Buch in einem Zuge durchgelesen und es manchmal seitdem konsultiert. Der aufmerksame Leser wird sich fast auf jeder Seite belohnt finden. Der Autor selber zeigt sich von der Ausstattung seines Werkes nicht durchaus befriedigt; er hatte eine reichlichere Illustrierung gewünscht durch Lichtdrucke, die nun nicht mehr zu beschaffen waren. Die Leser werden weniger streng sein; vielmehr wird ihnen aus dem letzten schweren Jahre kein kunstwissenschaftliches Werk bekannt sein, das besser gedruckt und illustriert wäre.

G. Pauli.

Klapheck, Richard: Geschichte der Kunstakademie zu Düsseldorf[1]. T. 1: 1769—1805. Düsseldorf 1919: A. Bagel. (VI u.) 100 S. Text und VII Anlagen S. 101 bis 165. 2°.

Das Buch ist eine böse Kompilationsarbeit, gegen die im Interesse der wissenschaftlichen Moral und der geschichtlichen Forschung nicht scharf genug Front gemacht werden kann.

Auch eine Kompilationsarbeit kann ihre Verdienste haben, ja, unter Umständen zu einer Notwendigkeit werden. Dies ist namentlich dann der Fall, wenn über ein bestimmtes Gebiet im Laufe der Zeit durch die Fülle von Einzeluntersuchungen und kleineren Beiträgen die Übersichtlichkeit verloren zu gehen droht. Dann ist klare Sichtung und präzise Umreißung des bisher Gewonnenen Aufgabe einer klugen Kompilationsarbeit, um so eine neue Basis zur Weiterarbeit zu schaffen. Eine derartige Arbeit ist keineswegs leicht. Sie fordert von dem, der sich ihr unterzieht, unbedingte Beherrschung des Stoffes, ein klares Auge und sicheres Urteil, um das Wesentliche vom Unwesentlichen, das Sichere vom Unsicheren gewissenhaft zu scheiden. Und obgleich der Begriff einer Kompilationsarbeit die Forderung nach eigener Forschung nicht unbedingt in sich schließt, so wird der gute Kompilator doch nur in den allerseltensten Fällen ganz auf sie verzichten können, will er nicht Gefahr laufen, bei sich widersprechenden Vorlagen, wenn auch nur unbewußt, der weniger zuverlässigen zu folgen, wofern er es nicht überhaupt vorzieht, die loca discrepantia auch in seiner zusammenfassenden Rückschau anzumerken. Daß der Grundsatz »Suum cuique«, zu deutsch »Du sollst dich nicht mit fremden Federn schmücken«, jeder Kompilationsarbeit als Motto zu dienen hat, ist selbstverständlich. Und schließlich hat auch die in solchem Falle stark im Vordergrunde stehende Kritik der Vorlagen, d. h. der früheren Autoren, dann ihre Berechtigung, wenn sie, gerecht und sachlich begründet, eine gewisse Pietät, die wir allen unseren Vorarbeitern schulden, nicht vermissen läßt.

Das sind Binsenwahrheiten, altersgrau und selbstverständlich. Gewiß; wer aber die Akademiegeschichte auf diese Grundsätze hin ansieht, wird, wofern er die Quellen dazu kennt, finden, daß in ihr gegen sie unausgesetzt gesündigt ist. Eine völlige Richtigstellung des Buches benötigte einen Umfang, der den des Buches selbst weit überträfe. Es bleibt im engen Rahmen eines vorgeschriebenen Raumes ungemein schwer, aus der erdrückenden Fülle von sachlichen Unrichtigkeiten, gedankenlosen oder beabsichtigten Übertreibungen, unbegründeten Konstruktionen, Oberflächlichkeiten leichter bis schwerster Art, unhaltbaren Vorwürfen und ungeschichtlicher Berichterstattung bis zur tendenziösen Entstellung die richtige Auswahl zu treffen. Es ist also für die vorliegende Untersuchung zu beachten, daß nur ein kleiner Bruchteil gegeben werden kann, der als Pars pro toto zu nehmen ist.

Die Kunstakademie stellt innerhalb der Kunstbestrebungen in Düsseldorf nur einen Teil dar. Eine Gesamtdarstellung der Düsseldorfer Kunstgeschichte hätte etwa folgende scharfe Scheidungen zu beachten: die Kunstpflege des neuburgisch-pfälzischen Fürsten-

[1]) Diese Kritik hätte im Frühjahr 1920 erscheinen sollen. Eine lange Kette von Umständen, insbesondere ein gegen den Verfasser des Buches eingeleitetes Disziplinarverfahren, hat ihr Erscheinen so lange verzögert. Mehr als die halbe Auflage der Akademiegeschichte ist inzwischen in die Öffentlichkeit hinausgegangen, der Rest sollte allerdings auf Anordnung nicht in den Buchhandel übergehen. Nachdem nun alle hinhaltenden Zwischenverhandlungen beendet sind, und ganz besonders seitdem immer deutlicher ersichtlich wird, daß man bestrebt ist, diese rein wissenschaftliche Angelegenheit zu einer kunstpolitischen Machenschaft umzudeuten, und selbst ernsthafte Vertreter des Düsseldorfer Geschichtsvereins, dessen Aufgabe die Reinhaltung der Düsseldorfer Geschichte doch sein müßte, die Angelegenheit wie eine quantité négligeable zu behandeln sich den Anschein geben, konnte länger nicht mehr geschwiegen werden.

hauses, zeitlich von 1609—1805 reichend, die Akademie des 18. Jahrhunderts, etwa 1774 bis 1805 umfassend, die preußische Akademie von 1819 bis auf unsere Tage, daneben hergehend, seit der Mitte des 19. Jahrhunderts, die freie Düsseldorfer Künstlerschaft und, fast gleichzeitig einsetzend, die städtischen Sammelbestrebungen, die aber erst 1913 zu einem Museum führen. Diese verschiedenen Auswirkungen der Kunst in Düsseldorf sind alle an sich völlig selbständig und unabhängig voneinander, womit selbstverständlich ein geistiger Zusammenhang und zwischen der einen und andern ein notwendiges Kausalverhältnis nicht im entferntesten angezweifelt sein soll. Aber für die Erfassung der Geschichte auch nur eines dieser Teile ergibt sich die unbedingte Notwendigkeit einer strengen Grenzführung unter ihnen. Wenn also die heutige Kunstakademie zu ihrem hundertjährigen Bestehen eine Biographie vorlegt, wie das nicht nur althergebrachter Gepflogenheit im deutschen Geistesleben, sondern hier sogar einem dringenden Bedürfnis entspricht, so erwarten wir dabei die Geschichte dieses hundertjährigen Institutes vor allen Dingen. Sehen wir von einigen romantischen Exzerpten aus fremden Schriften, die der Verf. in seinen ersten Seiten höchst mangelhaft verarbeitet hat, und einigen mit viel Pathos vorgetragenen, wiederum zum Teil von andern entlehnten Phrasen am Ende des Buches ab, so enttäuscht dieser erste Band der Akademiegeschichte den erwartungsvollen Leser von vornherein schon darin, daß er darin von ganz andern Dingen hört als von der Jubilarin. Es erscheint uns etwas merkwürdig, daß nicht schon seit Jahren Vorarbeiten zur Akademiegeschichte im Hinblick auf den kommenden Gedenktag in Auftrag gegeben oder von zuständiger Stelle in Angriff genommen worden sein sollten. Eine ernsthafte Erörterung über diese Frage ergab einmal, daß der entscheidende Entschluß der Akademieleitung zur Abfassung der Geschichte etwa ein Jahr vor dem Erscheinen des Buches gefaßt worden ist. Wie lange der beauftragte Bearbeiter sich selber Zeit dazu genommen hat, steht freilich auf einem ganz andern Blatte. Er hat, bald sich damit brüstend, bald sich entschuldigend, die Lesart verbreitet, sie sei in sechs — ja vier — Wochen »geschmissen« worden!! Wenn man dem Verf. auch zugestehen kann, daß ein Jahr für die Abfassung der ganzen Akademiegeschichte des 19. Jahrhs. als nicht ausreichend zu erachten ist, so wären doch alle um die Sache Interessierten schon für eine gute Teilarbeit, etwa bis zur Mitte des Jahrhunderts, die in der verfügbaren Zeit tatsächlich hätte geleistet werden können, dankbarer gewesen, als für die nochmalige Aufwärmung von kunstgeschichtlichen Untersuchungen über das 17. und 18. Jahrh., von denen heute erst ein kleiner Teil — allerdings nicht von Klapheck — nachgeprüft und schon vielfach als unzutreffend oder unvollständig erkannt worden ist. Dies gilt sowohl von den Kunstbestrebungen Johann Wilhelms als auch von der sogenannten alten Akademie. So aber erhalten wir auf den ersten 67 Seiten, wovon die einleitenden 8 als romantische Einführung abzurechnen wären, eine äußerst unzuverlässige Darstellung der Düsseldorfer Kunst zur Zeit dieses Kurfürsten und seiner Nachfolger, den Rest bis zum Ende des Textes auf S. 100 nimmt die alte Akademie ein. Warum so, sagt der Verf. S. 8 (und unterstreicht es wiederholend S. 27): »Ohne Johann Wilhelm, dem die Akademie an vornehmster Stelle ihres Hauses .... einen Ehrenplatz eingeräumt hat und den sie gleichsam als ihren eigentlichen Stifter verehrt, wäre Düsseldorf unter preußischer Herrschaft niemals Sitz einer Kunsthochschule geworden. Die Geschichte der Kunstakademie und damit die Geschichte Düsseldorfs als lebendige (sic!) Kunststadt, hat daher mit Johann Wilhelm zu beginnen.« Dieser Schluß ist schon deswegen falsch, weil seine Voraussetzungen unrichtig sind. Die preußische Akademie entstand, wie die neuere Forschung deutlich genug erwiesen hat, nicht aus zwingender Logik einer starken Kunsttradition, noch weniger etwa als Auswertung vorhandener Kunstinstitutionen, da weder die Gemäldesammlung noch ein nennenswerter

Lehrkörper mehr vorhanden war. Vielmehr ist sie, wie bei der Semisäkularfeier auch ausdrücklich in dem historischen Rückblick hervorgehoben wurde, eine völlig neue Schöpfung Preußens. Die in gewissem Grade vorhandene Kunsttradition in Düsseldorf verhalf der Regierung nur zur Lösung der damals brennenden Frage, wie der Stadt für den verloren gegangenen großen Verwaltungsapparat einer ehemaligen Residenz Ersatz zu schaffen sei. Sonstige Zusammenhänge nach rückwärts haben keine positive, sondern nur eine sentimentale Unterlage, die in historischen Reminiszenzen ihre Nahrung findet.

Gleichwohl wäre auch bei klar erkannter und durchgeführter Scheidung der angedeuteten Kunstbestrebungen ein Hereinbeziehen der einen und anderen, um gewissermaßen den stimmenden Akkord zu schaffen, dann noch zu rechtfertigen gewesen, wenn man in etwa eine Kunsttradition Düsseldorfs hätte aufzeigen wollen. Dann wäre aber bis auf Wolfgang Wilhelm zurückzugreifen gewesen. Daß dies in gedrängter Kürze hätte geschehen können und müssen, leuchtet ohne weiteres ein, daß es sachlich unbedingt zuverlässig gearbeitet sein mußte, nicht minder. Keins von alledem trifft für den in Frage stehenden Abschnitt zu, man bleibt mit jeder Frage unbefriedigt.

Bliebe nun noch die alte Akademie! Man hofft, daß wenigstens sie, deren Geschichtschreibung bis heute so sehr vernachlässigt war, nun von der zuständigsten Stelle, dem amtlichen Vertreter der Kunstgeschichte mit dem Titel eines Professors und gleichzeitig einem Mitgliede der Kunstakademie, in brauchbarer Form vorgelegt sein möchte. Aber auch da versagt der Verf. geradezu kläglich; denn was er über dieses Institut gibt, verrät einen krassen Dilettantismus von Geschichtsschreibung. Fürs erste ist das über dies Institut bis jetzt vorgearbeitete Material, das weithin zerstreut ist, weder sachgemäß erfaßt, noch kritisch gesichtet, so daß man, trotzdem der Verf. selber gegen »Anekdoten und Verzällches« wettert, wiederum streckenweise mit solchen abgefunden wird und über grundlegende Fragen entweder gar nicht oder höchst willkürlich und unbefriedigend, wenn nicht ganz falsch unterrichtet wird. Wir kommen darauf noch kurz zu sprechen. Schwerer aber wiegt die nachweisbare Tatsache, daß der Verf. das vorhandene Aktenmaterial im Staatsarchiv vollkommen unbeachtet gelassen hat. Statt dessen entschuldigt er die allerdings recht erhebliche Lückenhaftigkeit seiner Arbeit S. 147 mit der Behauptung, die Akten seien größtenteils in Verlust geraten. Die im Staatsarchiv vorhandenen Akten sind aber im Vergleich zu den aus dieser Arbeit errechenbaren Auszügen, die im Besitze der Akademie zu sein scheinen, doch recht erheblich (ca. 20—30 Faszikel), namentlich im Hinblick auf den sonstigen Mangel an zuverlässigen Quellen, und ergeben, wie verhältnismäßig kurze Nachprüfung schon zeigte, in mancher Hinsicht ein viel klareres, aber oft ganz anderes Bild, als der Verf. gezeichnet hat, ja vielleicht hat zeichnen wollen. Und darin liegt das eine künftige Geschichtschreibung wiederum so stark gefährdende Moment, daß angeblich von autoritativster Stelle eine historische Darstellung gegeben scheint, die man, zweifellos optima fide, zum ferneren Ausgangspunkt über die Akademiegeschichte zu machen geneigt sein müßte.

Kommen wir nun zum Verhältnis des Verf. zu seinen Quellen. Zur Beurteilung besonders dieser Frage wie der ganzen Arbeit überhaupt, ist eine durchaus sichere Beherrschung des Quellenmaterials unerläßlich. Selbst dem Kenner der Quellen wird eine mühevolle Untersuchungsarbeit nicht erspart bleiben. Wer die als Quellen zu nennenden Vorlagen der Akademiegeschichte zwar kennt, aber sie nicht mit der Akademiegeschichte eingehend studiert hat, ist als Beurteiler nicht berufen, er sei sonst auch ein noch so kompetenter Fachmann in historischen oder kunsthistorischen Fragen. Wir wollen uns sodann hier nicht allzu sehr mit der nun stark in den Vordergrund tretenden Frage, was ein Plagiat sei, erst auseinandersetzen. Man weiß zur Genüge, wieviel Aufwand von Dialektik interessierte

der engagierte Kreise gemacht haben, um diesen Begriff so weit wie möglich zu verwirren. so gibt unseres Erachtens nur zwei Arten von Plagiatoren: die einen, in der Methode einfältiger, in der Wirkung harmloser, schreiben ihre Vorlagen en bloc seitenweise, abschnittweise ab; die andern, in der Methode überlegter, in der Wirkung gefährlicher, geben ihren ausgebeuteten Stoff in etwas veränderten Sätzen, mit einigem belanglosen eigenen Beiwerk untermischt, etwas persönlich gefärbt mit Flickwörtern wie »wohl«, »eben«, gelegentlich nach oben oder unten abgerundet, nämlich da, wo die Vorlage etwas hypothetisch erscheint. Und daran ist der Typus dieser Plagiatoren häufig leicht erkenntlich: sie fallen, wo sie es einmal besser wissen wollen als ihre Vorlagen, gründlich herein. Paul Blanchard hat neuerdings in der »Revue des deux mondes« diese Klasse von Plagiatoren festzulegen versucht: »Derjenige ist ein Plagiator, der die Persönlichkeit eines Schriftstellers schädigt, indem er ihm seine originellen Erfindungen wegnimmt .... Wenn ich die Redewendungen, die Ausdrücke, die Wirkungen des Stiles eines andern übernehme, wenn ich mir zu eigen mache, was das Eigenste der ästhetischen Schöpfung ist, nämlich die Form, dann ist kein Zweifel: ich habe plagiiert. Jedesmal liegt ein Plagiat vor, wenn man, auf welche Weise es auch sei, alle oder einen Teil seiner Entlehnungen verheimlicht.« Mutatis mutandis ist der Verf. unseres Buches im Sinne dieser immerhin noch recht eingeschränkten Definition unbedingt ein Plagiator zu nennen; denn solche und noch bösere Dinge kommen bei ihm beinahe auf jeder Seite und auf manchen Seiten mehrfach vor.

Namentlich zwei Dinge stechen bei dieser Untersuchung stark hervor. Einmal ist es die egozentrische Darstellungsweise, die bestrebt ist, direkt oder indirekt die eigene Person oder das eigene Verdienst deutlich hervorzukehren. Schon der häufig wiederkehrende »Ich«-Ton, der in solchen Arbeiten selbst dann wenig angebracht ist, wenn wirkliche Verdienste des Verfassers vorliegen, berührt sehr unsympathisch. Am besten aber gelingt die gekennzeichnete Absicht, wenn man recht häufig unterfließen läßt, wie bis dahin die Dinge noch nicht richtig erfaßt waren, wobei der ahnungslose Leser die nun vorgetragene Version unbedingt für neu und richtig halten muß. Das andere ist, wie Levison neuerdings einmal aus ähnlichem Anlaß sich ausgedrückt hat, die »mittelalterlich anmutende Auffassung vom geistigen Eigentum anderer«. Der Stoff zu diesen zwei Punkten füllte leicht eine umfangreiche Broschüre aus, wir werden uns notgedrungen mit den weniger wichtigen Erscheinungen, so charakterisierend sie auch für die Psyche des Verfassers sein mögen, nicht aufhalten dürfen. Am auffallendsten ist ein Hang zu einer gewissen Art des Zitierens: Zitate, viel Zitate, je entlegener sie scheinen, desto lieber, je berühmter ihr geistiger Urheber, desto willkommener sind sie dem Verfasser. In diesem Sinne nennt er gerne Quellen, nur — nicht eben gerade die, aus denen er schöpft, und das zitierte Buch hat er fast nie in der Hand gehabt. Durchweg hat ein anderer die Denkarbeit gemacht, und Klapheck zieht daraus nur Nutzen und Ruhm. Der Leser würde irren, ließe er sich von dieser »galanten« Art des Zitierens bestricken. So z. B., wenn er auf Seite 4 vom Verfasser einen Blick in die romantischen Seelen von Boisserée, Schlegel, Madame de Staël, Brentano eröffnet bekommt: fast die ganze Seite ist zusammengestückelt mit größtenteils wörtlichen Entlehnungen aus zwei Arbeiten in Hansens Jubiläumswerk »Die Rheinprovinz 1815 bis 1915« und die belesenen Interpreten und ausgebeuteten Autoren sind hier Hashagen (Bd. I, S. 53) und Schultz (Bd. II, S. 389, 387, 390, 397). Weiter unten folgt neben einem Autoplagiat (ebenda Bd. II, S. 270) ein Hashagenscher Gedanke über die Architektur (Bd. I, S. 51), vom Verfasser auf die ganze bildende Kunst übertragen. Schließlich muß Schaarschmidt »Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst im 19. Jahrhundert« S. 34 die Gedanken und auch stark den Wortlaut liefern. Ausdrücke, die den Leser bestricken sollen und in ihrer Art wie

wirklich eigene Arbeit aussehen, sind andern entnommen. So ist beispielsweise auf S. 1 der »leicht entzündbare Rheinländer« von Hashagen (Bd. I, S. 41), die Entrüstung über die »Pietätlosigkeit« S. 5 von Schaarschmidt S. 34, das Wort »vom Weltbürgertum zum Nationalgeist« S. 5 wieder von Hashagen entlehnt (S. 55), das Köln als »nationales Herculanum und Pompeji« aus Schultz Bd. II, S. 389, wobei das feinsinnige »altdeutsch« in ein sinnloses »national« umgewandelt wurde. Lehrreich sind auch die Seiten 65—68, denen Klapheck einmal eine Art programmatischen Wertes zumessen wollte. Der ahnungslose Leser wird in Heinses Briefe über die Düsseldorfer Gemäldegalerie eingeführt, aber nicht etwa von Klapheck, sondern tatsächlich von dem Herausgeber der Briefe Arnold Winkler (2. Auflage Leipzig und Wien 1914, Ed. Schmid), aus dessen ungemein fleißiger Einleitung der Verfasser hier mit Kunstgelehrsamkeit paradiert, ohne Winkler zu nennen oder auch nur entfernt durchblicken zu lassen. Nach der Identifizierung des Winklerschen Eigentums und der vielfach auch ihm entliehenen Briefzitate, die in der Akademiegeschichte nicht einmal exakt, stellenweise sogar unverständlich entstellt, wiedergegeben sind, bleiben ganz wenige eigene Phrasen über Heinses unseres Erachtens nicht verstandene Auffassung von der Kunst.

Und so geht es fort, man mag einen Abschnitt des ersten Teiles nachprüfen, welchen man will. Wie er Winkler ausgebeutet hat, so ist der überwiegende Hauptteil seiner Darstellung (S. 15—64) über die Zeit Johann Wilhelms den Arbeiten Levins und Laus entnommen, die im Düsseldorfer Jahrbuch (Bd. 19, 20, 23, 26) enthalten sind, einer lokalgeschichtlichen Publikation, von der Klapheck S. 15 behauptet, sie erscheine »leider unter dem Ausschluß der Öffentlichkeit«. Wenn er von dieser Behauptung nicht in allem Ernst überzeugt gewesen wäre, muß man annehmen, hätte er fraglos nicht so sonder Skrupel sich die darin niedergelegten Arbeiten angeeignet. Lau wird von ihm im ganzen Buche nirgends erwähnt, obgleich gerade seine Berichtigungen und Ergänzungen zu Levin dem Verfasser immer wieder Gelegenheit geben, den Eindruck von eigener Weiterforschung und tiefergehender Kritik der bisherigen Lokalforschung zu erwecken. Recht instruktiv ist da ein Vergleich der Vorlagen zu den Seiten 21—27, wo Levin und Lau den ganzen Stoff liefern (S. 21 unten s. Lau Bd. 26 S. 250; S. 22 s. Lau Bd. 26 S. 251, 250, 252, 249—50, 251, 249; S. 23 s. Levin Bd. 23 S. 81, 82, 76, 95, 91 f.; S. 24 s. Levin Bd. 23 S. 54 Anm. 3, 53, 55, 54 f., 53, Lau Bd. 26 S. 251; S. 25 s. Lau Bd. 26 S. 251, Levin Bd. 23 S. 53, 74, 60, 61 (63), 68, daneben Lau Bd. 26 S. 251; S. 26 s. Levin Bd. 23 S. 69, 70, 69, 71, 69, 71, 70 und Lau Bd. 26 S. 248; S. 27 (1. Abschnitt) s. Lau Bd. 26 S. 248—49). Die hier gegebene Zahlenfolge zeigt, wie der Text sich aus den Vorlagen zusammenstückelt. Man sieht deutlich daraus die Arbeitsart. Die auf diesen Seiten und anderswo genannten primären, oft zeitgenössischen Quellen, wie Uffenbach (1711) S. 23 u. 26 und Pierre Schenk (1692) S. 26 hat Klapheck nachweislich nicht benutzt, obwohl z. B. durch das Beibehalten der ursprünglichen Orthographie diese Vorstellung hervorgerufen werden soll; ja die Zitate sind manchmal im Wortlaut falsch und brechen oft dort ab — nicht immer zu Recht —, wo die Vorlage aufhört. Seine Weisheit stammt stets von Levin, den er völlig gedankenlos übernimmt und dabei oft schwerem Irrtum verfällt. Wer z. B. auf S. 49—50 über Alberti liest, daß er »mehr noch denn Grupello der Vergessenheit anheimgefallen« sei, ist dem Verfasser gewiß dankbar, daß er sich so intensiv — anscheinend — mit dem Künstler befaßt hat und nun in der Lage ist, bis in die familiengeschichtlichen Einzelheiten hinein Licht zu verbreiten. Aber wiederum ist nicht der fleißige Forscher und Aufklärer er selber, sondern Levin Bd. 20 und Lau Bd. 26. Ebenso steht es mit dem vergessenen Grupello (S. 41 ff.): was Levin und Levins Quellen schon brachten, das übernimmt Klapheck, und

niemand kann es ahnen. Eine positive eigene Forschung über Grupello hat der Verfasser trotz häufiger Ansagen bis heute noch nicht zu liefern vermocht, obwohl Quellenmaterial ihm nicht ganz unbekannt sein dürfte. Levin ist als Quelle für zwei belanglose Sonderfälle S. 14 und 29 genannt; auf S. 15 und 19 kommt er beiläufig nochmals vor, jedoch wiederum so, daß niemand eine Ahnung davon erhält, wie eigentlich die ganze Abhandlung in verwässerter Form ihm entnommen ist. Selbst wenn Levin in aller Form zitiert wäre, in derart unverantwortlicher Weise darf kein Autor ausgeschrieben werden. Und es ist vollkommen unmöglich, wie eine Notiz eingangs des Buches wissen machen will, etwa am Ende eines zweiten oder gar dritten Bandes die benutzte Literatur so namhaft zu machen, wie sie tatsächlich benutzt wurde. Wir hatten schon einmal ein ähnliches Vorkommnis, als Klapheck im Jubiläumswerk des Verlages Marcus & Weber (1919) einen Aufsatz brachte über Johann Wilhelm, dessen wissenschaftlichen Forschungscharakter er noch durch den Untertitel »Legende und Geschichtsforschung« unterstrich. Auch dieser Aufsatz war zu acht Zehnteln einer fremden Vorarbeit im Düsseldorfer Jahrbuch Bd. 29 entnommen, mit Phrasen erweitert und vom Hypothetischen ins unbegründet Positive umgemodelt, wobei die benutzte Vorlage mit keinem Wort erwähnt war.

Schlimmer als den bis jetzt genannten Autoren ergeht es in gewissem Grade Männern wie Schaarschmidt, Strauven und, wenn man will, auch Wiegmann insofern, als der Verfasser der Akademiegeschichte sie ebenfalls ausbeutet und dann noch eine Gelegenheit sucht, jeden in den Augen seiner Leser herabzusetzen, damit wohl der Leser nicht merken soll, daß er die Arbeiten jener übernimmt, und in einer in zwar stark affirmativer Weise vorgetragenen, jedoch keinerlei begründeten Polemik ihn als den gewissenhafteren, tiefgründigen Forscher daneben erkenne. Von S. 77 bis zum Schluß des Buches und in dem Mitgliederverzeichnis der Akademiegeschichte findet jeder Leser leicht von selbst die gemeinten Stellen. In diesem Abschnitt greift der Verfasser allerdings auch einmal zum selbständigen Arbeitsversuch, indem er so viel wie möglich Ruhmvolles für die alte Akademie zu konstruieren trachtet. Leider hält fast nichts der ernsten Kritik stand; am allerwenigsten die Versuche mit dem Gründungsdatum, für das man im Buche die Jahre 1760 (S. 147), 1769 (S. 72 und Titelblatt) und 1774 (S. 74) finden kann, nicht minder auch die plötzlich entdeckte und auch in andern Arbeiten (z. B. Wasmuths Monatshefte 1919) von ihm verherrlichte Architekturabteilung der alten Akademie. Ruhige Nachprüfung ergibt ein wesentlich abgeschwächteres Bild.

Lassen wir diese Dinge und wenden wir uns nur noch jener Art der Verfehlung dieses Buches gegen die Geschichte zu, die man gemeinhin mit Geschichtsfälschung bezeichnet. Man muß beachten, daß solche Dinge vorkommen im selben Buche, wo der Verfasser S. 19 behauptet, er wolle »alles Legendarische einmal vom Tatsächlichen sondern«, wo er u. a. S. 38 und 77 immer wieder mit dem großen »Reigen von Irrtümern«, dem »Unsinn der Lokalhistörchen« und ähnlichen minderwertigen Leistungen der Düsseldorfer Lokalgeschichte wichtig tut, denen er nun den Garaus zu bereiten sich den Anschein gibt. Dafür nur einige Beispiele. S. 9 wird gesagt, die früheren, besonders die zeitgenössischen Quellen, hätten Johann Wilhelms Bild durch »Klatsch, Phantastereien und politische Stellungnahme« »völlig verzerrt«. Als Beispiel kommt S. 10 die bekannte Liselotte von der Pfalz. Nun ergibt die historische Wahrheit von dem ganzen Abschnitt, Satz für Satz, eine ganz andere Darstellung, die sogar das Gegenteil erweist. Greifen wir die Behauptung heraus: »Sie (Liselotte) hat aus ihm (Johann Wilhelm) einen Trinker gemacht, ihn einen »braven Scheppeler« genannt.« Die Behauptung ist völlig unwahr. Wie kommt Klapheck zu ihr? Er hat sie von Levin Bd. 19 S. 164 kritiklos abgeschrieben, nur den dortigen Säufer in Trinker abge-

mildert. Weder Levin noch Klapheck haben die Briefe Liselottens, mit denen sie hier abrechnen wollen, in der Hand gehabt, sonst hätten sie diese Worte nicht schreiben können. Sie schöpfen beide, ohne daß sie es sagen, aus dem kleinen Schriftchen von Strauven über das Düsseldorfer Kunstleben. Dort steht S. 37, von Strauven aber ganz richtig zitiert und ebenso richtig auf Karl Philipp von der Pfalz mit Namensangabe bezogen, eine Briefnotiz, die nach unserer Nachprüfung vom 14. August 1718 an die Rauhgräfin Luise datiert, also zwei Jahre nach dem Tode Johann Wilhelms: »daß geschrey geht daß der jetzige Churfürst den wein nicht hast undt braff schepeln kan«. Aus ihr hat Levin unbegreiflicherweise den Säufer Johann Wilhelm gemacht, und Klapheck hat ihm dies nachgeschwatzt und durch dreimaliges Drucken (bei »Marcus & Weber« S. 361—62, in der »Baukunst am Niederrhein« Bd. II S. 12, die vom Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in vielen tausend Exemplaren verbreitet ist, und in der Akademiegeschichte S. 10) dafür gesorgt, daß Johann Wilhelms und Liselottens Bild wirklich »verzerrt« wurden. Liselottens Urteil über Johann Wilhelm war gut, ja herzlich freundschaftlich; auch die andern vorgebrachten Behauptungen sind nicht zu halten.

Ebenso ist die S. 12 aus Mohns »Niederrheinischem Taschenbuch« 1805 zitierte Stelle aus einer Kunstbetrachtung, die auf ganzen sechs Duodezformatseiten in 155 Zeilen mit durchschnittlich 10 Silben den gewaltigen Zeitraum von 1609 bis 1805 behandelt, gefälscht, indem wiederum Namen vertauscht werden. Mohn schrieb dort S. 82 Wolfgang Wilhelm, womit der Großvater Johann Wilhelms gemeint ist, Klapheck aber setzt den Namen des Enkels, denn mit Wolfgang Wilhelm wäre an dieser Stelle nichts anzufangen gewesen.

Was sind das überhaupt für Geschichtsquellen, gegen die der Verfasser seine Leser aufgebracht machen will? Mohn, Langenhöffer, Hardung und — Heinrich Heine! Der Verfasser weiß ganz genau, wie lächerlich es ist, diese vier als Quellen nehmen zu wollen, aber es scheint ihm das Bewußtsein gefehlt zu haben, daß es unverantwortlich ist, diese von keiner ernsthaften Geschichtschreibung irgendwie gewerteten Vertreter als »Lokalgeschichte«, »Geschichtsblätter« und »Geschichtsforschung« hinauszurufen, um deren Minderwertigkeit und durch ihre Verächtlichmachung das eigene Verdienst aufzuzeigen. Doch der Verfasser macht auch vor »sonst durchaus ernsthaften Forschern« mit seinen Vorwürfen nicht halt. S. 15 wirft er z. B. einem Manne wie Häußer (Geschichte der Rheinischen Pfalz) »geradezu unbegreiflichen Leichtsinn« vor. Warum? Weil Häußer »ohne aktenmäßige Nachkontrolle .... alle Klatschgeschichten einfach als bewiesene historische Tatsachen übernommen« habe. Auf dieser Basis der Klapheckschen Entrüstung ließe sich das vernichtendste Urteil über Klapheck selbst schreiben. Wie aber steht es mit Häußer? Er hat Bd. II S. 841—42 über das Luxusleben am Düsseldorfer Hofe ein offenes, übrigens begründetes Wort gesprochen und dabei in einer Fußnote angeführt »für die »Diana im Bade« soll ihm (A. v. d. Werfft) Johann Wilhelm 20 000 fl. bezahlt haben«. Bekundet da Häußer seine eigenen Bedenken nicht zweifach, indem er diese Notiz in eine Fußnote setzt und dazu noch »soll« sagt? Berechtigt diese Stelle — und nur sie kann gemeint sein — einen so schweren Vorwurf? Übrigens ist selbst dieser Entrüstungsschrei fast wörtlich von Levin Bd. 23 S. 141 geliehen! Und wie steht es mit den Zahlenangaben des entrüsteten Verfassers? Von vielen wieder nur zwei Beispiele. In der Fassung ganz der Notiz Häußers gleichwertig, spricht S. 21 die Akademiegeschichte von der »berühmten Utrechter Porzellansammlung von Schagen, die Johann Wilhelm für die bedeutende Summe von 10 000 fl. erworben haben soll.« Die Summe ist falsch, muß vielmehr mit 4000 Reichstalern und wenn in Gulden umgerechnet, mit 6000 fl. angegeben werden. Dabei hat Levin Bd. 23 S. 73, von dem der Verfasser selbstverständlich auch hier wieder sein Wissen schöpft, die richtige

Summe genannt, aber sein Abschreiber hat, ohne den Text richtig zu lesen, eiligst die letzte der in den Ankaufsverhandlungen genannten Zahlen gesucht und bei dieser Oberflächlichkeit übersehen, daß Levin den tatsächlich bezahlten Kaufpreis im einleitenden Satze vorweggenommen hatte. Wie leicht wäre hier die »Nachkontrolle« gewesen!

Gehen wir zum Katalog des Colins S. 29! Klapheck sagt: »Ich habe die Arbeit nie zu sehen bekommen. Levin nennt sie ganz unbedeutend.« Da ist zunächst richtigzustellen, daß Klapheck sich überhaupt nicht um den Katalog bemüht hat, sodann — was immerhin ein Unterschied ist — daß Levin ihn »wissenschaftlich« unbedeutend nennt, womit er die verfehlte Anlage meint. Im gegebenen Inhalt bleibt selbst ein in der Form verfehlter Katalog stets wichtig, wie wir auch von diesem gleich sehen werden. Klapheck hat sich die Mühe um den Katalog, von dem übrigens, wie er wußte, in München noch ein zweites Exemplar ist, nicht gemacht, weil Levin, den er auffallenderweise hier einmal quellenmäßig namhaft macht, anscheinend um ihm die ganze Verantwortung aufladen zu können, sagt (Bd. 23, S. 126): »Das einzige vorhandene Exemplar, das auch ich benutzt habe, gehörte zur Bibliothek des Düsseldorfer Geschichtsvereins, ist aber schon vor längerer Zeit in Verlust geraten.« Das mochte zu Zeiten Levins 1910 stimmen, zur Zeit der Abfassung der Akademiegeschichte 1919 war das genannte Exemplar des Katalogs von einem auf den andern Tag greifbar, wie wir am 18. Dezember 1919 selber festgestellt haben. Und was ergab ein Studium des angeblich verlorenen Katalogs? Zunächst, daß Levin, der, wie aus obiger Notiz leicht geschlossen werden kann, auf der Erinnerung und auf vielleicht nicht ganz zuverlässigen Notizen seine Darstellung aufgebaut haben mag, dem Katalog keineswegs gerecht wird. Und dann, daß die von Levin und Klapheck angegebenen Zahlen über die Bestände der Sammlung irrig sind und in Colins keine Stütze finden: statt 295 Positionen umfaßt er 289. Unter einer Nummer begreift aber Colins oft eine ganze Gruppe von Bildern, die die von Levin und Klapheck zum Vergleich herangezogenen Gool und Pigage jedoch einzeln numerieren. Colins (ca. 1756) hat demnach eine Gesamtstückzahl der Galerie von 360, und nicht, wie die Akademiegeschichte wissen macht, 295, also mehr noch, was natürlich erscheint, als der Katalog Pigage von 1774 (358 Stücke). Obgleich so Klapheck in keiner Weise die »aktenmäßige Nachkontrolle« vollzogen hat, weiß er doch seinen Lesern für das absonderliche Verschwinden der Kunstwerke, von dem nach unseren Feststellungen nun gar nicht die Rede sein kann, einen flotten Grund zu nennen. »Inzwischen waren eben zahlreiche Stücke nach Mannheim gebracht worden.« Einfach und billig, aber wie kommt dann 1777 plötzlich der Katalog Pigages wieder zu 358 Stücken?

Will man sich ohne viel Hilfsmittel von der grenzenlosen Oberflächlichkeit des Verfassers ein Bild machen, dann braucht man z. B. nur die Anlagen etwas genauer sich anzusehen: So S. 136—37, wo in Nr. 31 aus dem »Kapitol« ein »Capitell« wird, in Nr. 92 ein »possidorins poeta« kaum einen Dichter »Posidonius«, noch weniger aber in Nr. 25 das wunderliche Latein »herma fraudit« etwa eine »Hermaphrodite« erraten lassen. Das und viel Ähnliches druckt er wortlos und kritiklos als Quellendruck, verschweigt dabei, daß es in Wirklichkeit ein mit allen Fehlern gewissenhaft nachgemachter Abdruck aus der Monatsschrift des Düsseldorfer Geschichtsvereins 1882 Nr. 4 S. 18—19 ist. Genau so verhält es sich mit der vorhergehenden Anlage III, die am selben Ort Nr. 3 S. 12—16 mit allen Fehlern des Klapheckschen Druckes wiederzufinden ist. Nur einmal, nämlich bei Nr. 76, weicht die Akademiegeschichte doch ab, indem sie keine Fußnote, wohl aber den dazu gehörigen Stern (!) wiedergibt; sonst aber fehlt gerade dieser Nummer an beiden Stellen die zweite Hälfte des Originals, was nämlich mit der andern Statue geschehen sei. Und wie in der Vorlage, so fehlen auch hier die Nummern 93 und 94, die zwei Metallplaketten Johann Wil-

helms und seiner Witwe darstellten. Für beide Anlagen hätte ihm in der Guntrumschen Sammlung im Staatsarchiv das Original zur Verfügung gestanden, sofern der Verfasser die »aktenmäßige Nachkontrolle« hätte vollführen wollen. So aber begnügte er sich damit, wie er selbst zugab, diesen ganzen Anhang von seiner Sekretärin abschreiben zu lassen und sich nicht einmal um die Korrekturbogen zu bekümmern. Nur das Mitgliederverzeichnis hat er selbst bearbeitet unter manchmal offener, mehr aber noch verheimlichter Zuhilfenahme der mehrfach genannten Vorarbeiten. Sachlich wäre auch dazu noch sehr viel anzumerken. Und untersucht man, einmal stutzig gemacht, an der Hand eines größeren Fragekomplexes, wie wir es für die Zeit Johann Wilhelms taten, die übrigen Arbeiten dieses Autors, so ergeben sich nicht nur zahlreiche eigene Widersprüche, sondern, deutlich feststellbar, eine progressive Verflachung und Unzuverlässigkeit nicht minder als ein immer peinlicher wirkender Mangel an Verantwortungsgefühl gegenüber Quellen und Leser. Das ist der Verfasser, der sich seinem Leserkreis wie ein zweiter Herkules vorstellt, dem die Aufgabe geworden, einmal Ordnung in die verfahrene Lokalgeschichte und das »Kunsterbe« Düsseldorfs zu bringen, der S. 12 zu dem mitleidsvollen Stoßseufzer kommt »Vorurteilslose Geschichtsforscher«, womit er freilich das Gegenteil gesagt wissen möchte, der auf S. 14 sich selber zum entscheidenden wissenschaftlichen Forum macht, indem er, einen andersgemeinten Gedanken aus dem Düsseldorfer Jahrbuch Bd. 29 S. 89—90 übernehmend, seinen Lesern ein Geschichtchen zum eigenen Ruhm erfindet, das da beginnt: »Was Wunder, wenn bei den historischen Voraussetzungen (soll heißen: Vorstellungen!) der Düsseldorfer über Johann Wilhelm .... ein Heidelberger Historiker mir einmal seine Bedenken vortrug .... usw.« Schon bei »Marcus & Weber« hat er diese Wichtigkeit vorgegaukelt, doch gewinnt sie auch durch eine Wiederholung nicht das, was ihr fehlt, die Wahrheit.

Lassen wir es genug sein! Man sollte meinen, ein solcher Wolf im Schafspelz sei nicht allzu schwer zu erkennen. Dem ist jedoch nicht so. Vielen erscheint ein, wie sie es nennen, »flotter Ton« und eine »frische Darstellungsweise« immer noch schätzenswerter als — wie sie es wiederum nennen — der trockene Ton der Sachlichkeit und der Aktenstaub der Gelehrsamkeit. Daß jener flotte Ton Anmaßung und Ungerechtigkeit, die Frische der Darstellung eine unerhörte Geschichtsklitterung ist, können sie nicht wissen, wenn sie die Quellen nicht kennen, wollen sie nicht wissen, wenn es ihnen eben so lieber ist. Die Wissenschaft aber wird sich solche Bücher auf das entschiedenste verbitten und solche Arbeiter mit feurigem Schwerte aus ihrem Weinberge fernhalten müssen. Für die Lokal- und Kunstgeschichte einer Stadt wie Düsseldorf ist es dringend notwendig, daß der ungeheuerlichen Verwirrung, die aus derartigen Arbeiten — dies Buch ist das einzige nicht — kommt, endlich ein Damm errichtet wird. Wie fest gefügt und dauerhaft er sich erweisen soll, ist nunmehr Sache einer ferneren Lokalgeschichtschreibung. Wir zitieren nur Klapheck, wenn wir mit dem ersten Satze seines Buches hier schließen: »Es schadet dem Rufe der Düsseldorfer Kunst ungemein, daß die geschichtliche Sichtung und wissenschaftliche Läuterung des Kunsterbes, die für Hamburg und Frankfurt, Berlin, München und Wien so fruchtbar gewesen ist, in Düsseldorf durch lokale Verhältnisse zurückgehalten wird.«

Dr. *R. A. Keller*-Düsseldorf.

C. Fr. v. Rumohr, Italienische Forschungen. Herausgegeben von Jul. Schlosser, Frankfurter Verlagsanstalt 1920.

Rumohrs Anteil an der Begründung der modernen Kunstforschung tritt mehr und mehr ins Licht und seine »italienischen Forschungen« dürten uneingeschränkt als das Vor-

bild eines von wissenschaftlichem Geiste erfüllten Buches über Kunst gelten. Ein Verlag, der seine Tätigkeit mit dem Abdruck des vor fast 100 Jahren erschienenen Buches einleitet, kennzeichnet seine Ziele in einer unmißverständlichen und vielversprechenden Weise, denn der Neudruck des umfangreichen und seinen fragmentarischen Charakter mit Bewußtsein betonenden Werkes heischt eine seltene Opferwilligkeit. Das Schicksal jeder Forschung, anzuregen, an Stelle der eigenen Einsicht besser gegründete zu setzen, waltete auch über Rumohrs Buche und man braucht nur die abschätzige Beurteilung Giottos, Donatellos und Michelangelos durch Rumohr mit der Stellung zu vergleichen, die ihnen heute eingeräumt wird, um zu begreifen, daß beträchtliche Teile völlig überholt sind. Nichts destoweniger kommt das Buch zur rechten Stunde.

Julius Schlosser weist in einer sehr lesenswerten Einleitung, die die Stellung Rumohrs zu seinen Vorläufern und Zeitgenossen skizziert, mit Recht nachdrücklich auf die schleichende Krankheit hin, die die moderne Kunstschriftstellerei vergiftet und gegen die die wundervolle Form der Rumohrschen Schriften die heilsamste Medizin ist: ihre Schludrigkeit und Künstelei. Da es nicht besser gesagt werden kann, seien Schlossers Worte hier abgedruckt, wobei ich sie durch einige Sätze ergänze, die der verdiente Wiener Gelehrte in der vorzüglichen volkstümlichen Ausgabe der Kommentare Ghiberti's kürzlich geschrieben hat. »Es ist uns allen bekannt, selbst bei denen, die nichts davon hören wollen, wie grauenhaft verwildert und (namentlich durch die Fremdwörterei) wie bedienten- und bettelhaft der Stil deutscher Gelehrtenprosa im allgemeinen ist. Die deutsche Kunstschreiberei macht, wenige rühmliche Fälle abgerechnet, davon keine Ausnahme, obgleich man meinen sollte, daß ihr durch Beschäftigung mit der Form auch mehr Formgefühl eigen sein möchte als ein Ding, das sich im romanischen Ausland, besonders bei unseren westlichen Nachbarn, fast von selbst versteht.« Und [1]: »der blutige Hohn ausländischer, namentlich französischer Stimmen, wir Deutsche wüßten wissenschaftliche Prosa nur in einem halbwelschen Gestammel zu schreiben, das allem guten Geschmack ins Gesicht schlage, ist leider nur allzuberechtigt; und besonders die Sprache gerade des Sonderfaches, dem ich angehöre, der Kunstgeschichte, spreizt sich vor allen anderen in einer aus Flicken und Lappen alter und neuer Zungen wunderlich und lächerlich zusammengestoppelten Hanswurstjacke; gerade sein größter neuerer Meister, Jakob Burckhardt, hat in diesem Hinblick ein recht übles Beispiel gegeben, das bei ihm nur durch den Eigenwuchs, den aus tiefstem Grunde einer reichen und starken Natur quellenden, ganz persönlichen Tonfall die Klangfarbe und das Maß seiner Rede erträglich wird.« Erinnert man sich, daß viele Kunstkritiker, wohl die meisten, in dieser babylonischen Sprachverwirrung sprechen und schreiben lernten, wundert einen die Verseuchung der öffentlichen Meinung über Kunst nicht mehr.

Der Neudruck enthält außerdem die seltene »Beigabe zum ersten Bande«, in der Rumohr seine Betrachtungen über das Verhältnis der Kunst zur Schönheit aus dem ersten Bande in einer methodisch strengeren und knapperen Form wiederholt.

Winkler.

Firmenich-Richartz: Die Brüder Boisserée. I. Band: Sulpiz und Melchior Boisserée als Kunstsammler. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik. Eugen Diedrichs, Jena 1916.

Firmenich-Richartz hat das Tatsachenmaterial über die Sammeltätigkeit der Gebrüder Boisserée und ihre Beziehungen zu der romantischen Geistesbewegung in einer

[1]) Ghiberti's Denkwürdigkeiten. Verlag J. Bard, Berlin 1920.

derart umfassenden Weise zus mmengetragen, daß auch für die peinlichste Nachlese wenig zu tun übrig bleibt. Es kommt also für den Rezensenten nur darauf an, die Ergebnisse, die die unermüdliche Forscherarbeit von Firmenich-Richartz errungen hat, etwas klarer aus der erdrückenden Masse des Stoffes hervorzuheben und besonders daraufhin zu prüfen, inwieweit sie benutzt werden können, um dem verwickelten Begriff der Romantik, auf die der Untertitel deutlich hinweist, näherzukommen.

Firmenich-Richartz stellt mit diesem Untertitel sein Werk aus dem engeren, rein fachwissenschaftlichen Bezirk in den umfassenden Kreis der allgemeinen deutschen Geistesgeschichte. Logischerweise wird man dann aber eine schärfere Erfassung und Definition der leitenden Begriffe erwarten dürfen als bei einer Untersuchung, die sich in den Grenzen einer Spezialwissenschaft hält. Hier zeigt sich aber eine Lücke, indem man die notwendige Klarheit der reinen begrifflich-historischen Scheidung, die besonders ein derart verwickelter Fragenkomplex wie die Romantik in erster Linie erfordert, nicht im erforderlichen Maße vorfindet. Zunächst wäre einmal scharf zu trennen zwischen der ersten und zweiten Epoche der Romantik, von denen die eine in Jena, die andere in Heidelberg ihren Sitz hatte. Beide Phasen sind von grundverschiedener Art und basieren schließlich auf völlig selbständigen Voraussetzungen. Zugleich taucht nun bei einer Untersuchung der Beziehungen der Boisserée zu diesen beiden Erscheinungen der Romantik ein zweites — man möchte sagen — wissenschaftliches Schreckgespenst auf: die Rheinromantik, ein Begriff, dessen einziges sicheres Merkmal seine Unklarheit bildet. Und um nun die Verwirrung vollständig zu machen, findet die erstere engere Verbindung der Boisserée mit der Romantik zu einer Zeit statt, als die erste Zentrale in Jena sich schon aufgelöst, die zweite in Heidelberg sich noch nicht fest gebildet hatte. Friedrich Schlegel, der bedeutendste Kopf der älteren Romantik, war der Mentor des Kölner Brüderpaares, das später in Heidelberg im Kreise der jüngeren Romantik seinen Hauptwirkungskreis fand. Wie gesagt, behandelte Firmenich-Richartz wohl alle diese Fragen, gibt aber nur an wenigen Stellen klar formulierte Resultate. — Genauer müßte der Untertitel heißen: Ein Beitrag zur Geschichte der jüngeren Romantik. Denn — um es schon vorwegzunehmen — die Boisserée gehören nicht nur aus lokalen Gründen in den Kreis der Heidelberger Romantik, obgleich ihnen Friedrich Schlegel die ersteren tieferen Einblicke in das Wesen der romantischen Bewegung vermittelte. Die Bestrebungen der Kölner Brüder waren wissenschaftlich-objektiv und national orientiert, die Romantik in Jena dagegen subjektiv-gefühlsmäßig und international. Schlegels Interessenkreis umfaßte universal die ganze Welt, die Boisserée lebten nur im nordischen Mittelalter, das für die Jeneser Romantiker nur eine Kulturepoche wie alle anderen war. Die wissenschaftlich nationale Richtung erhielt die Romantik erst in Heidelberg, und in dieser Beziehung erscheint die Zugehörigkeit der Boisserée zur jüngeren Romantik völlig sichergestellt. »Der ausgeprägt literarische Charakter der Zeit um 1800 wandelte sich in einen politischen. Gegenüber der staatlichen Ohnmacht Deutschlands wurde man sich der nationalen Eigenschaft bewußt, deren Erhaltung jetzt als die wichtigste Aufgabe erschien. Ihr glaubte man vor allem durch die Erinnerung an die einstige Größe Deutschlands im Mittelalter auf allen Gebieten des Lebens, der Wissenschaft und der Kunst zu dienen, die man jetzt nicht mehr wie zur Zeit der Jahrhundertwende aus ästhetischen, sondern aus nationalen Gründen mit viel innigerer und tieferer Liebe pflegte und dem Volke in seiner Gesamtheit mitzuteilen suchte[1]).« Die Kunstgeschichte wie die deutsche Altertumswissenschaft sind in diesem Sinne ein Kind der zweiten Romantik. Und deshalb konnten die

[1]) A. Kloß: Die Heidelbergischen Jahrbücher der Litteratur in den Jahren 1808—1816. Leipzig 1916.

Boisserée nur in Heidelberg den ihnen gemäßen Wirkungskreis finden. In Jena hätte man sie kaum verstanden. »W. H. Wackenroder, Ludwig Tieck, Friedrich Schlegel wiesen allerdings schon früher auf die altdeutsche Kunst hin, die sie der Antike und der italienischen Renaissance gleichschätzten. Der überraschende Anblick gewaltiger Bauwerke, der Kirchen, Torburgen, Stadtmauern und des Gewirrs der Giebelhäuser in Nürnberg und Köln beflügelten ihre Phantasie. Ästhetische Theorien, mit dichterischem Schwung vorgetragen, eröffneten die Bewegung; diese Schilderungen hoben im allgemeinen das Interesse für heimische Altertümer. Auf die Untersuchung im einzelnen ließ sich weder der Philosoph noch der Poet ein[1].« Die Sammlung des Kölnischen Brüderpaares wäre ebenso wie die Schriften von Sulpiz sowohl für Wackenroder wie für Tieck eine interessante Erscheinung, aber auch kaum mehr gewesen.

Ein besonderes Kapitel hat Firmenich-Richartz vor der Untersuchung der Sammeltätigkeit der Boisserée den »Kölner Altertumsfreunden um die Wende des 18. Jahrhunderts« gewidmet. Ein Abschnitt, den der Kunsthistoriker nur mit schmerzlichen Gefühlen durchlesen wird, wenn er sieht, wieviel Unersetzliches dem Einmarsch der französischen Revolutionsarmeen und der daran anschließenden Säkularisation zum Opfer fiel. Immerhin rettete jedoch privater Sammeleifer, was zu retten war. Interessant in dem vorliegenden Zusammenhang erscheint nun die Frage — die Firmenich-Richartz nicht berührt —, in welchem Maße dieser Sammeltätigkeit wirkliches historisches Verständnis oder vielmehr lokalpatriotische Begeisterung und antiquarische Kuriositätenliebhaberei zugrunde lagen, womit natürlich das historische Verdienst dieser Männer in keiner Weise geschmälert werden soll. Gegenüber der Art jedoch, wie Wallraf seine Sammlung zusammenbrachte und einschätzte, ist es berechtigt, diese Frage einmal etwas näher zu prüfen. Der Kanonikus von St. Maria im Kapitel sammelte mit einer wahren Leidenschaft, ohne oft vor den gewagtesten Manipulationen zurückzuschrecken, alles, was nur irgendwie bei dem Ausverkauf der säkularisierten Kirchen buchstäblich ergattert werden konnte. Doch ein eigentlicher Sammler im modernen Sinne war er nicht. Goethe charakterisiert ihn — wie bei Firmenich-Richartz angeführt — folgendermaßen: »Er gehört nämlich zu den Personen, die bei einer gränzenlosen Neigung zum Besitz, ohne methodischen Geist, ohne Ordnungsliebe geboren sind, ja die eine Scheu anwandelt, wenn nur von weitem an Sonderung, schickliche Disposition und reinliche Aufbewahrung gerührt wird. Der chaotische Zustand ist nicht denkbar, in welchem die kostbarsten Gegenstände der Natur, Kunst und des Altertums beieinander stehen, liegen, hängen und sich durcheinander herumtreiben. Wie ein Drachen bewahrt er diese Schätze, ohne zu fühlen, daß Tag für Tag etwas Treffliches und Würdiges durch Staub und Moder, durch Schieben, Reißen und Stoßen einen großen Teil seines Wertes verliert.« Es war bei Wallraf doch mehr eine Art antiquarischer Sammelwut denn wirkliches historisches Verständnis, was ihn zum Sammeln trieb. Dazu kommt aber noch, daß ihn in erster Linie das römische und nicht das mittelalterliche Köln interessierte. »Christliche Monumente des Mittelalters betrachtete er mit aufrichtiger Veneration, aber in Dingen der Form ging ihm doch die Antike über alles. Er möchte eine neue Renaissance über Köln heraufführen und sogar die lateinischen Bezeichnungen der Straßen und Stadtteile wiederherstellen[2].« Lokalpatriotismus und antiquarische Leidenschaft — nebenbei heute noch typisch kölnische Züge — waren also die Triebfedern Wallrafs beim Erwerb mittelalterlicher Kunstwerke. Es darf eben nicht vergessen werden, daß der Kölner Kanonikus und die ganze damalige Sammlergeneration aus dem Zeitalter des Rokoko und des Klassizismus

[1]) Firmenich-Richartz a. a. O. S. 18.

[2]) Firmenich-Richartz: Peter Cornelius und die Romantik, Hochland. 17. Jahrgang. 9. Heft. S. 308.

stammten und Köln eine geistige Provinzstadt im reaktionärsten Sinne des Wortes darstellte. Bezeichnend ist, daß Wallraf besonders stolz — neben seinen römischen Schätzen — auf italienische, flämische und niederrheinische Barockmeister seiner Sammlung war. Zusammenfassend dürfte also die oben aufgeworfene Frage nach dem Verhältnis Wallrafs zu seinen Sammlungen dahin beantwortet werden, daß nicht — wie man zuerst vermuten sollte — das Mittelalter, sondern die Antike und die Renaissance, der Barock und der Klassizismus ihm wirklich nahestanden. Mit der Romantik stehen seine Bestrebungen, — und das ist scharf zu betonen — nur in sehr losem Zusammenhang.

Wenn man den Untertitel des Firmenichschen Werkes im Auge behält, so könnte man das nun folgende Kapitel, das der Verfasser die »Anfänge der Boisserée-Galerie« überschreibt, etwa »Erste Verbindungen der Boisserée mit der Romantik« benennen. Im Gegensatz zu der planlosen Sammelwut Wallrafs gewann die Sammeltätigkeit in Köln »durch die Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée und Johann Baptist Bertram einen gänzlich veränderten Charakter. Das Programm, die fest umschriebene Richtung betrachteten sie als das Merkzeichen jeder wissenschaftlichen Bemühung. Dies bedeutete zunächst eine Beschränkung in Hinsicht auf die Objekte. Es bedeutete zunächst ein Verdienst des Sammlers, sich zu bescheiden. Man erwarb nur Stücke, die nach der Meinung der Eigentümer für die Geschichte der neuen Kunst vornehmlich im Mittelalter von Belang waren. Der Urkundenwert solcher historischen Denkmäler stand in erster Linie, aber man sah auch auf eine ausreichende Erhaltung und vor allem auf Stil und künstlerische Qualitäten. Im Sinne einer durch die Romantik erweiterten ästhetischen Anschauung trat man diesen Schöpfungen unvergleichlich näher, man lebte sich ein. Erst durch die Konzentration, die Geschlossenheit der Darbietungen wurde die Sammeltätigkeit selbst zu einer künstlerischen Leistung, einem Bekenntnis von eminenter kultureller Bedeutung. Nur wenn man die zu Gebote stehenden Mittel zusammenhielt, nach Geschmack und Vorliebe ein begrenztes Gebiet anbaute und durchforschte, konnte man die großen treibenden Gedanken in diesem Schaffen wieder ans Licht stellen und gleichermaßen auf die historische Erkenntnis und die moderne Kunstproduktion einwirken«[1]). Firmenich-Richartz deutet also an, daß diese neuartige Methode nur möglich war auf Grund der romantischen Geistesrichtung. Hinzugefügt muß aber gleich werden, daß hier romantisch im Sinne der zweiten Romantik zu fassen ist. Daraus ergibt sich nun die Frage nach den Verbindungen, die die Boisserée zur Romantik führten. Eigentümlicherweise geht aber hier nun die Linie auf den Hauptvertreter der ersten Romantik, auf Friedrich Schlegel, ein Umstand, der gerade nicht geeignet erscheint, die Sachlage klarer zu machen, zumal wenn man bedenkt, daß die Boisserée mit Schlegel zu einer Zeit zusammentrafen, als dieser — ganz im universalen Sinne der älteren Romantik — sich mit der Literatur des fernen Ostens in Paris beschäftigte und dem nordischen Mittelalter ziemlich fernstand.

In diesem Zusammenhang scheint nun Firmenich-Richartz m. E. einen Umstand nicht genügend hervorgehoben zu haben, der geeignet ist, das Problem einfacher zu gestalten: den Einfluß der Rheinromantik. Damit tritt nun dieser unsichere Begriff in den Vordergrund des Interesses und fordert gebieterisch eine schärfere Umgrenzung und Definition. Oskar Walzel zitiert in einer Aufsatzreihe »Vom Geistesleben des 18. und 19. Jahrhunderts«, Leipzig 1911, einen Ausspruch Hermann Grimms über die ältere und jüngere Rheinpoesie: »Zur älteren gehören noch die Zeiten, wo Clemens Brentano die Lorelei erfand, wo die Günderode und Bettina am Rhein schwärmten und wo Goethe selber, 1815, die

[1]) Firmenich-Richartz a. a. O. S 43.

herrlichen Ufer wieder besuchte und beschrieb. Darauf folgte die jüngere Romantik, deren Tonangeber Simrock gewesen ist und die mehr in Köln und Düsseldorf ihren Sitz hatte, während die frühere mehr im Rheingau ihr Hauptquartier aufschlug.« Hier ist also schon klar zwischen einer jüngeren und älteren Rheinromantik geschieden. Diese Einteilung bedarf aber noch der Ergänzung durch die Einschaltung der politisch-nationalen Rheinpoesie, die ihre erste Blüte im Zeitalter der Freiheitskriege und dann spätere Nachfahren in Becker und Schneckenburger fand. Diese Richtung scheidet jedoch für die Zwecke der vorliegenden Untersuchung aus, da die Romantik hier eine andere Bedeutung hat. Im folgenden Zusammenhang kommt es zunächst auf die nähere Definition der beiden durch Grimm festgestellten Epochen an. Grimm nennt den Charakter der älteren Rheinpoesie vorzugsweise lyrisch. Man wird diese Bezeichnung akzeptieren können, wenn man darunter »jenes sinnenfrohe Getragenwerden durch Landschaft und Menschen, jene seelische Disposition, für die der Rhein ein Dorado der Lebenslust ist«[1]), verstehen darf. Es ist bei Brentano, dem Hauptvertreter der älteren Rheinromantik, doch fast ausschließlich die rheinische Landschaft in ihrem spezifischen Charakter der Stimmungsträger. Historisch-nationale Momente kommen erst in zweiter Linie in Betracht. So könnte man — freilich nur im Sinne einer vorläufigen Hilfskonstruktion — die ältere Rheinpoesie definieren als eine fast rein aus dem absoluten Landschaftseindruck entwickelte Stimmungslyrik, wobei dann noch zwecks einer schärferen lokalen Fixierung hinzuzufügen wäre, daß es sich um die Gegend vom Rheingau bis Koblenz handelt. — Ganz anders steht es mit der jüngeren Rheinromantik. Ist ihre ältere Schwester reine Stimmungslyrik, so kann man sie nur als eine Epigonenkunst höchst mittelmäßigen Grades bezeichnen. Historisch-nationale und sogar rein reflexive Momente trüben bedenklich den rein lyrischen Charakter. Die einschmeichelnde Stimmungsmacht der Brentanoschen Poesie wird spielerisch-kleinlich und verflacht immer mehr ins Kitschig-Sentimentale. Auch der lokale Charakter ändert sich. Das Siebengebirge mit dem »romantischen« Drachenfels verdrängt den oberen Mittelrhein.

Dieses nähere Eingehen auf den Begriff der Rheinromantik war geboten, um zunächst einmal eine etwas festere Gliederung ihres verschwommenen Inhaltes zu erreichen und im Anschlusse daran auch ihre Bedeutung für die Beziehungen der Boisserée zur Romantik, insbesondere zu Schlegel schärfer zu umschreiben. Denn Schlegel ist einer der frühesten, wenn auch nicht bedeutendsten Vertreter der Rheinromantik. 1802 berührte er auf der Reise nach Paris den Rhein. In der Zeitschrift »Europa« gab er literarische Rechenschaft von dieser Reise und erscheint er auch im Charakter der älteren Rheinromantiker, soweit man bei ihm überhaupt von Lyrik reden kann, so spielen doch bei ihm die nationalen Momente — und das muß im Interesse der folgenden Ausführungen scharf betont werden — eine entschieden stärkere Rolle als z. B. bei Brentano. Allerdings war er weit davon entfernt, durch diese Rheinreise nun aus dem weiten Horizont der älteren Romantik sich in den engeren Bereich einer auch nur rein stimmungsmäßig lokal begrenzten Romantik locken zu lassen. Aber immerhin — die Saite war einmal angeschlagen, und es bedurfte nur eines erneuten Anstoßes, um sie wieder klingen zu lassen. Und diesen Anstoß gaben die Boisserée. Sie kamen vom Rhein und konnten dem — man gestatte den Ausdruck — abstrakten Mittelalter der älteren Romantiker einen konkreten Inhalt geben: »In den rheinischen Städten lebte die Bevölkerung um die Wende des Jahrhunderts im Bezirk der mittelalterlichen Stadtmauern, unter alten Giebeldächern an winkligen Gassen im Schatten goti-

---

[1]) F. Schulte in »Die Rheinprovinz« von 1815—1915, Bonn 1917, S. 391.

scher und romanischer Kathedralen.... Deutsche Kulturschätze des Mittelalters brauchten hier nicht erst ausgegraben zu werden, sie waren immer noch gangbare Münze. Der Gottesdienst bewegte sich an hergebrachter Stelle in den ererbten Formen der katholischen Kirche. Das staatliche Leben in den Reichsstädten bewahrte lange die durch ihr Alter geheiligten Traditionen und der Gedanke an die Einheit der deutschen Nation war gerade hier noch nicht vollständig erstorben[1]).« Was Tieck, Wackenroder und Schlegel nur auf Reisen erschauten, darin waren die Boisserée aufgewachsen. Die »Herzensergießungen« und der »Sternbald« müssen auf die Söhne der alten Reichsstadt mit ganz anderen Empfindungen gewirkt haben als z. B. auf die literarisch gebildeten Kreise Berlins. Und so wird man nun auch die Bekanntschaft mit Schlegel unter einem etwas anderen Gesichtspunkt ansehen. Die Boisserée kamen »romantischer« nach Paris als Friedrich Schlegel selbst. Der eigentliche Führer der älteren Romantik — und das ist unbestritten Schlegel — war, als er mit dem rheinischen Brüderpaar zusammentraf, doch noch überwiegend in dem Ideenkreise Jenas befangen, wo die Leitsterne Antike und Renaissance hießen. »Das Interesse für die Gotik scheint bei Schlegel in Paris zunächst überhaupt nicht sonderlich rege gewesen zu sein.... Speziell Friedrich Schlegel begann seine ästhetischen Studien sogar als unbedingter Verehrer der Griechen und Römer. Die Betrachtung der Dresdener Galerie und die Aussprache mit seinem Bruder August Wilhelm, Caroline, Ludwig Tieck, Schelling vor den Meisterwerken der Hochrenaissance wie der Spätzeit machten auf ihn bleibenden Eindruck[2]).« Er scheint erst durch die Boisserée in ein näheres Verhältnis zum nordischen Mittelalter gekommen zu sein. Schriftliche Äußerungen von Sulpiz bestätigen diese Ansicht: »War nun das Verhältnis zu Schlegel und seiner Familie zwar ein durchaus belehrendes, wobei wir eigentlich nur empfingen, so fand doch und hauptsächlich durch Bertrams lebhaftes Gedächtnis und seine Darstellungsgabe einiger Austausch statt. Schlegel hatte damals auf dem Weg seiner historischen und philosophischen Studien schon eine Ansicht nicht nur von dem Mittelalter, sondern auch von dem Katholizismus gefaßt, daher war vieles ihm willkommen und merkwürdig, was Bertram von alten Einrichtungen und Gebräuchen der Reichsstädte, der Klöster und Stifte am Rhein, was er von dem Gottesdienst und den Kirchen zu erzählen wußte. Durch irgendeine vorgefaßte Meinung hatte Schlegel die alte Kirche Notre Dame zu Paris unbeachtet gelassen; dieses großartige Gebäude verfehlte nicht, ihm einen tiefen Eindruck zu machen, als wir ihn hinführten, und seine ganze Aufmerksamkeit wurde rege, als wir ihm einen weit höheren Genuß von den vielen alten Bauwerken in den Niederlanden, in Köln und überhaupt am Rhein versprachen[3]).« Schlegel war also entschieden der gebende Teil, und die Boisserée kamen erst durch ihn eigentlich zur Romantik. Andererseits vermittelten sie ihrem Lehrer eine Reihe von Ideen, die dann später die treibenden Kräfte der zweiten Phase der Romantik wurden und dem Führer der ersten Epoche — wenigstens in der konkreten Anschauung und scharfen Ausprägung — zum guten Teil noch fremd waren. Unter Berücksichtigung dieser Momente können die Boissereé als Vermittler zwischen der älteren und jüngeren Romantik angesehen werden: der bedeutendste Vertreter der ersteren kam unter ihrer entscheidenden Mitwirkung in ein näheres Verhältnis zum nordischen Mittelalter, der eigentlich »romantischen« Zeit. Romantisch wurde aber das Mittelalter trotz der ersten Romantik erst wirklich durch die Tätigkeit des Heidelberger Kreises. Und die Neckarstadt sollte denn auch die zweite Heimat der Boisserée werden.

---

[1]) Firmenich-Richartz a. a. O. S. 293.
[2]) Firmenich-Richartz a. a. O. S. 50/51.
[3]) Firmenich-Richartz a. a. O. S. 52/53.

Vorher jedoch scheint es geboten, die Bedeutung der Boisserée-Galerie vor ihrer Übersiedelung nach Heidelberg für die bildende zeitgenössische Kunst kurz zu streifen. — Die schon in ihrer — wenn man den Ausdruck überhaupt gebrauchen darf — Blütezeit sehr unbedeutende Düsseldorfer alte Akademie befand sich damals am Rande des geistigen und materiellen Bankerotts. Aber aus ihr war Cornelius hervorgegangen, der zu dieser Zeit noch in Düsseldorf weilte. Die Bedeutung der Kölner Privatgalerien für ihn hat Firmenich-Richartz nun teils in dem zur Besprechung stehenden Werk, teils in einem schon zitierten Aufsatz im »Hochland« eingehend untersucht, so daß sich eine nähere Erörterung an dieser Stelle erübrigt. Dafür muß aber eine andere Frage, die sich in diesem Zusammenhange aufdrängt, kurz zur Diskussion gestellt werden: die Frage nach der Bedeutung der Romantik für die Malerei der damaligen Zeit überhaupt. Auch auf diesem Gebiete ist der Begriff der Romantik bisher durchaus noch ungeklärt. Erst ein vor einiger Zeit in der »Kunstchronik« erschienener Aufsatz von Willis bringt wenigstens in den wichtigsten Punkten genauere Aufklärung. Die eigentlich romantische Malerei ist eine verhältnismäßig kurze und nur durch wenige Künstlernamen gekennzeichnete Phase der deutschen Kunstgeschichte. Runge, Friedrich, Carus, Dahl, Kersting und in gewissen Epochen ihres Schaffens Blechen und Schinkel sind die Hauptvertreter. Der Theoretiker der Richtung ist Carus mit seinen Briefen über Landschaftsmalerei. Diese romantische Malerei lokalisiert sich fast ausschließlich in Norddeutschland. Denn Kobell gehört m. E. nicht hierher. Die frühe Landschaft der Heidelberger und Düsseldorfer kann ebenfalls nicht mehr zur Romantik im strengen Sinne gerechnet werden. — Die Bedeutung der Boisserée-Galerie für die romantische Malerei in dem oben gekennzeichneten Charakter ist nun sehr gering, wenn nicht gleich Null anzuschlagen. Anders dagegen ist das Verhältnis, wenn man die Nazarener und Deutsch-Römer in Betracht zieht. Hier hat die Sammlung sicher stark gewirkt. Die Frage ist nur, ob man diese Gruppe noch als romantisch bezeichnen kann. Und hier wird man Willis nur beipflichten, wenn er dies entschieden verneint. Vielmehr dürfte für die Nazarener und Deutsch-Römer allein der Begriff des romantischen Klassizismus fruchtbar gemacht werden können.

»Die Boisserée am Hauptort der zweiten Romantik« könnte man das zweite Kapitel überschreiben. Hier in Heidelberg fanden sie für ihre Bestrebungen einen Boden, wie er günstiger in ganz Deutschland damals kaum zu finden war. Die neubegründete Universität bildete den festen Mittelpunkt. »Die Gemälde boten einen neuen Gegenstand intensivster Betrachtung. Die Gefühlsweise, welche in jenen Heiligenbildern vorwaltet, entsprach der sentimentalen Sinnesart der deutschen Dichtung. Man fühlte sich innig ergriffen und nahm kaum Anstoß an der Gebundenheit, dem engbegrenzten Können jener Primitiven. Die Dichter und die Gelehrten, welche nach dem Zusammenbruch des alten Reiches so viel Spürsinn und Fleiß darauf wandten, Volkslieder zu sammeln und mittelalterliche Dichter zu edieren, schöpften begierig auch aus den Quellen malerischer Darstellung. Man gab sich alle Mühe, in ein persönliches inneres Verhältnis zu dieser Hinterlassenschaft zu gelangen, aus der deutsches Gemüt in ursprünglicher Reinheit hervorleuchtete. Die schlichte Beredtheit erinnert an die Minnelieder höfischer Sänger eine malerische Auffassung hebt im einzelnen Motiv die Regungen der Seele hervor, intensive Farben bestimmen den Gesamteindruck, während bisher die Klassizisten vor allem eine korrekte Zeichnung gepflegt und den harmonischen Bau, die rhythmische Bewegung der Körper zur Darstellung gebracht hatten[1].«

---

[1]) Firmenich-Richartz a. a. O. S. 88.

Hier in Heidelberg fand sich auch die geeignete Räumlichkeit, um die Galerie als geschlossenes Ganze zur Geltung zu bringen, während in Köln die Raumnot zu einer Zersplitterung und Deponierung der Schätze gezwungen hatte. — Im übrigen hat Firmenich-Richartz das damalige Heidelberger Milieu und die Beziehungen der Boisserée zu den Führern der zweiten Romantik mit gewohnter Gewissenhaftigkeit geschildert, so daß sich ein näheres Eingehen darauf an dieser Stelle erübrigt. Nur zu einem Punkte wären noch einige ergänzende Bemerkungen zu machen, da sich hier wieder interessante Beobachtungen auf das Verhältnis der Boisserée zur Romantik machen lassen.

Es handelt sich um den Briefwechsel Friedrich Schlegels und Sulpiz Boisserées über die mittelalterliche Malerei in Deutschland. Daß die dabei entwickelten beiderseitigen Ansichten natürlich vom Standpunkte der modernen Wissenschaft als völlig unhaltbar erscheinen, bedarf keiner Erklärung. Interessant ist hier nur, daß sich bei der Diskussion jüngere und ältere Romantik kreuzen. Eigenartigerweise erscheint jedoch Sulpiz Boisserée mehr als Vertreter der älteren Romantik, während Friedrich Schlegel sich der jüngeren Richtung nähert. Sulpiz glaubt die gesamte Malerei des Nordens und Italiens in zwei große Epochen: die alte oder neugriechische und die jüngere national-charakteristische unterteilen zu können. Den Übergang sieht er als die alleinige Tat der van Eyck (die Bedeutung der Persönlichkeit in der Romantik!) an. Friedrich Schlegel vertritt demgegenüber eine entschieden historische Ansicht: »Was den Gang der altdeutschen Malerey von dem reinchristlichen neugriechischen Ideal zum Nationaldeutschen und Charakteristischen (zuletzt bis zur Karikatur) betrifft, so sind wir nur darin verschieden, daß ich hier aus der Erinnerung alles dessen, was ich gesehen, aber sehr stufenweise und unzählig viele allmählige Uebergänge zu finden glaube. Sie scheinen mir den Uebergang zu plötzlich und als eine große Aenderung ganz auf einmal anzunehmen[1].« Schlegel erscheint also — übertragend gesprochen — in diesem Briefwechsel entschieden weniger »romantisch« als Sulpiz Boisserée, während man nach der vorhergehenden Entwickelung eigentlich das Gegenteil annehmen sollte.

»Goethes Freundschaft« überschreibt Firmenich-Richartz das folgende Kapitel. »Die Auseinandersetzung der Kunstanschauung der Heidelberger Romantik mit dem Weimarer Klassizismus« könnte man es auch benennen. Ohne Zweifel der in jeder Beziehung vollendetste Abschnitt der gesamten Darstellung, dessen Inhalt durchaus zugestimmt werden muß. Und man wird die Zusammenfassung am Schlusse nur Wort für Wort unterschreiben können: »Es war ein Tropfen fremden Blutes, den die rheinischen Freunde dem Altmeister einzuimpfen trachteten.« Eine gewisse Tragik liegt in diesem Urteil, daß derjenige Mann, der der einzige gewesen wäre, das Werk der Boisserée gebührend zu würdigen, doch schließlich ihren Bestrebungen innerlich fremd gegenüberstand. —

Mehr als eine Art Kommentar zu einem Teil des reichen Inhaltes des vorliegenden Werkes will diese Besprechung, wie schon angedeutet, nicht sein. Es kam allein darauf an, die wertvollen Ergebnisse von Firmenich-Richartz' Studien zu verwerten, um dem Problem der Romantik wieder einmal näherzutreten. Von diesem Standpunkte aus wird man es verstehen, wenn einzelne Linien vielleicht zu scharf herausgekommen sind. Jedenfalls kann Firmenich-Richartz' Werk bei einer Untersuchung über die deutsche Romantik nicht übergangen werden. Es bietet die Unterlage, auf der sich eine ganz neue Richtung der Forschung für dieses Gebiet erheben kann. Der noch ausstehende zweite Band wird hoffentlich der erste Schritt dazu sein. *H. W. Hupp.*

[1]) Firmenich-Richartz a. a. O. S. 108.

Klassiker der Kunst Bd. V: **Rubens.** Vierte neubearbeitete Auflage von R. **Oldenbourg.** Stuttgart. 1921.

Zum ersten Male, soviel ich weiß, birgt ein Band der »Klassiker der Kunst« unveröffentlichte Ergebnisse einer zehnjährigen unausgesetzten intimen Beschäftigung mit dem Lebenswerk eines Künstlers und vereint sie mit denen einer seit einigen Jahrzehnten besonders lebhaften Arbeit von Berliner und Wiener Seite an der Klärung seiner Gestalt. Möge das eine gute Vorbedeutung für die Zukunft sein, der Verlag hatte anfänglich in der Wahl seiner Mitarbeiter keine glückliche Hand !

Etwa 120 falsche oder unerhebliche Bilder sind gegen mehr als 100 neue ausgewechselt worden. Die neu hinzugekommenen setzen sich aus großen Altarwerken zusammen, die an entlegener Stelle, z. B. in französischen und belgischen Provinzgalerien, sich befinden, aus zahlreichen Skizzen und Bildern bekannter Galerien, die aus unbekannten Gründen früher fehlten, und vor allem aus den im Privatbesitz befindlichen Bildern, von denen vorher zwar eine ähnlich große Zahl, aber überwiegend falsche und unerhebliche Werke abgebildet waren. Der Nachdruck lag nicht auf der Aufweisung eines überraschend neuen Materials — dieses macht nur einen kleinen Bruchteil des Ganzen aus —, sondern auf der Gliederung und präzisen Datierung. Die Anordnung hält sich im allgemeinen an die in O. s »Handbuch der flämischen Malerei« aufgezeigte Entwicklungslinie, Bildnisse und Landschaften sind jedoch nunmehr dem Laufe der Entwicklung eingefügt. Dieser stand in groben Umrissen fest, wie groß die Unsicherheit aber ist, davon geben die Kataloge der größeren wie kleineren Sammlungen noch immer Kunde. Es ist unmöglich, die zahlreichen Beobachtungen O.s namhaft zu machen. Sie sind naturgemäß am zahlreichsten und bedeutsamsten da, wo der Schwerpunkt der Arbeit O.s lag, in der italienischen und frühen Antwerpener Periode — der akademischen nach Oldenbourg —, doch ist überall in dem Bande eine erfreuliche Klärung und Präzisierung zu spüren.

Die Zahl der in Italien entstandenen Werke ist sehr zusammengeschmolzen. Da abgesehen von den großen Altarbildern fast alles aus den an wechselnden Eindrücken besonders reichen Jahren erst in jüngster Zeit zutagegekommen ist, steht hier manche Bereicherung noch bevor. In London ist inzwischen ein charakteristisches, dem Wiener Bildnisfragment zeitlich und stilistisch nahestehendes Bildnis Herzogs Franz IV. von Mantua aufgetaucht (Burl. Mag. 1921, Bd. 39, S. 285). Bedauerlicherweise ist das von O. selbst veröffentlichte früheste Bild des Rubens, ein Mechaniker (ehem. Bremen, Dr. Focke, jetzt Berliner Kunsthandel), nicht abgebildet. Das interessante, auf Kupfer gemalte Bildchen ist einwandfrei signiert und 1597 datiert, wie eine Reinigung in jüngster Zeit ergab. Zaghaft und unsicher in der Zeichnung, sucht es die seidige Epidermis der Bildnisse A. Th. Key's wiederzugeben, bemerkenswerterweise mit gröberen und selbständigen Mitteln. Auch das jetzt ausgestellte Reiterbildnis in Wien und die Dresdener große Leda vermißt man angesichts der geringen Zahl sicherer, in Italien entstandener Bilder nur ungern — ganz zu schweigen von den nicht erreichbaren Werken derselben Zeit, die O. schon anführt.

Die Notwendigkeit, den alten Umfang des Bandes innezuhalten, hat zur Folge gehabt, daß alle Kopien des Rubens nach älteren Bildern, zahlreiche Skizzen und Bildnisse fehlen, Dinge, die man auf die Dauer ungern vermissen wird und die man in den weitaus meisten anderen Bänden der »Klassiker der Kunst« zu finden gewöhnt war. Es sollte bei einer Neuauflage doch möglich sein, den Band um 50—75 Seiten zu vermehren, wodurch ein Überblick wenn nicht über das gesamte Schaffen, so doch über sämtliche erhaltenen figürlichen Kompositionen, Landschaften und Bildnisse gewonnen wäre. Daß es sich keineswegs um

unerhebliche Lücken handelt, mögen einige Hinweise belegen, die sich mir ohne langes Suchen ergeben. Außer den schon genannten Bildnissen sowie 2 von O. selbst im Münchener Jahrbuch 1919 (I/II) veröffentlichten der folgenden Zeit fehlen der Ginderthalen (Berlin), das Petersburger Ehepaar (oval), das Antwerpener Hüftstück, der hervorragend schöne Arundel in London und überraschenderweise der Vermoelen von 1616 (Liechtenstein). Daß der damals 16—17jährige van Dyck das Bild gemalt habe, ist schwer glaublich, wurde auch von Oldenbourg in seinem Handbuch nicht angenommen. Einer Stellungnahme muß aber die erneute Prüfung, wie auch bei dem Dresdener Bildnis vorangehen. Überhaupt gibt es aus jenen Jahren eine Reihe von Bildnissen, die noch einmal im Zusammenhange studiert werden müssen. Es sei nur auf den Philipp Rubens, den Franziskaner der Galerie Doria und mehrere zurzeit im deutschen und holländischen Kunsthandel befindliche, dabei eine prachtvolle Bildnisstudie in der Galerie van Diemen (Berlin), hingewiesen, die gleichfalls fehlen. Von den meisterhaften Kopien nach älteren Meistern sind noch mehr als ein halbes Dutzend bekannt. Die Serien sähe man gern lückenlos abgebildet, weil die Kenntnis des Rubensschen Skizzenstils noch sehr unsicher ist. Zumindest aber müssen Inkonsequenzen wie die folgenden vermieden werden. Von den 10 Stück umfassenden Entwürfen zum Achilleszyklus sind nur 4 abgebildet, von den von O. unumschränkt anerkannten oder nicht ernstlich angezweifelten Bildern der früheren Auflage fehlen mehr als 6.

Die Ansetzung der Berliner Äneaslandschaft um 1630 hat Vitzthum nach meiner Meinung mit Recht abgelehnt. Sie wurde von O. selbst früher in die Nähe der Dresdener Wildschweinsjagd und der verwandten Bilder gerückt. Dieser Gruppe füge ich auch die Nausikaalandschaft im Pitti an. Hingegen ist die Brüsseler Skizze des Ursulamartyriums von jeher mit 1620/25 zu früh angesetzt worden. Aus dem wundervollen Werk atmet die heitere Schönheit des »Kindermordes«.

Die Skizze mit der Hochzeit des Peleus und Thetis bei Heseltin (London), die sich unbeanstandet durch alle Auflagen des Bandes gerettet hat, ist ein jämmerliches Machwerk. Dieselbe Komposition hängt als großes bezeichnetes Werk des Flamen Jan van Reyn im Prado. Auch die Skizze mit der Bekehrung des hl. Bavo (London, jetzt in Edinburg), die Glück ausschied, scheint mir in jedem Strich eine des Meisters unwürdige Kleinlichkeit zu bezeugen. Eine neuerliche genaue Prüfung überzeugte uns, daß der häufig besprochene Triumpfzug nach Mantegna (London), der übrigens nicht mehr ausgestellt ist, nicht von R. ist. Die Landschaft im Ashmolean Museum wird von W. v. Bode wohl mit mehr Recht dem Adriaen Brouwer zugeschrieben. *Winkler.*

Oskar Fischel: Raphael und Dante. Berlin 1920. G. Grotesche Verlagsbuchhandlung. Sonderabdruck aus dem Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen Bd. 41, 1920, H. 1.

Dante und Michelangelo! Niemanden erstaunt dies Wörtchen »und« zwischen den Namen der beiden größten Florentiner; aber Raphael und Dante? Das klingt zunächst befremdlich, weil unserem Gedächtnis die Visionen des Höllenwanderers fester sich einprägten als jene Terzinen, die überflutet sind vom Leuchten der höchsten Himmel, und weil wir uns gewöhnt haben, wie es Fischel in seiner wundervollen »Rede zu Raphaels Gedächtnis« betonte, »an Raphael wie bei Mozart nur den Glanz und nicht die Unergründlichkeit zu bewundern«. Nun aber hat uns Fischel, heute wohl der vorzüglichste Kenner vom Schaffen Raphaels, in einer meisterlichen Studie gezeigt, wie »das Gefühl des Umbrers, das Räume zu durchschweifen gewöhnt ist«, ihn fähig machte, aus Dantes Dichtung und der

Kühnheit seiner Visionen das Erhabenste — Höhe und Unendlichkeit — für seine Kunst zu nutzen. Ein Frühwerk, der heilige Michael des Louvre, beweist, wie vertraut dem jungen Raphael bereits die »Göttliche Comoedie« war, bekundet aber auch, daß der kaum Zwanzigjährige den vier Gesängen des »Inferno«, denen er die Inspiration zu dem Hintergrunde dieses Gemäldes dankte, nicht als ein dem Buchstaben unterworfener Illustrator gegenüberstand, sondern als der geborene Maler, der Linienführung und farbigen Ausdruck zur unlösbaren Stimmungseinheit miteinander verbinden konnte. Das nämliche gilt — in Bezug auf sein Verhältnis zu Dante — von den Fresken des gereiften Künstlers in der »Camera della Segnatura«. Poesie und Theologie erschienen ihm in Beatricens Gestalt, ja die Theologie sogar in Beatricens Farben, und Fischel überzeugt uns durch ebenso gelehrte wie von tiefstem Kunstverstehen eingegebene Analysen, daß beim Schaffen der »Disputa« »beim ersten wallenden Chaos und noch in der letzten architektonischen Klarheit« Dante der Begleiter Raphaels war. Und der Dichter verließ den Maler-Architekten auch nicht beim Bau der Grabkapelle für Agostino Chigi in Santa Maria del Popolo. Hier, in deren Mosaikschmuck, vollendete sich, was mit dem Wolkensims der Disputa begonnen hatte; nur boten diesmal einige Stellen aus dem zweiten Traktat das »convito« ihm Anregungen. Freilich auch nicht mehr; denn immer behauptete Raphael, den Dichtern wie Malern und Bildhauern gegenüber, seine künstlerische Selbständigkeit. Stets war er fremder Anregungen voll, und beim Anschlagen einer Saite klangen alle andern in vollem Akkord mit, »aber sie klangen in jener erdenfernen, beglückenden Harmonie, die niemals vorher und niemals nachher klang und für die es darum nur die eine Bezeichnung gab und gibt — Raphaelisch! *Emil Schaeffer.*

Leo Planisciz. Die Estensische Kunstsammlung. Band I. Skulpturen und Plastiken des Mittelalters und der Renaissance (Publikationen aus den Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe, herausgeg. von Julius von Schlosser, Bd. I). Wien 1919.

Der stattliche Katalog ist dem jüngsten Sammlungsteil der Staatlichen (einst Kaiserlichen Hof-) Museen Wiens gewidmet; und während des Weltkrieges erst ward seine Neuaufstellung in der Neuen Hofburg in Angriff genommen. Der letzte Besitzer war Franz Ferdinand, dessen Ermordung der Anlaß zum Weltkrieg werden sollte.

Die Sammlung ist sehr umfangreich (der vorliegende erste Band enthält 467 Nummern und ist aufs reichste gut illustriert); aber die Anzahl von Qualitätsstücken ist verhältnismäßig gering. Der Wert liegt in der fast vollständigen Vertretung einzelner Schulen, besonders der venezianischen. Andere, wie etwa Toskana, haben freilich nur wenige charakteristische Beispiele aufzuweisen. Man nimmt gewöhnlich an, daß solche Betonung des Historischen erst im 19. Jahrhundert Brauch geworden sei. Aber tatsächlich sind wichtige Gruppen dieses Museums schon im 18. Jahrhundert durch Tomaso degli Obizzi für seine Schloß Catajo bei Padua zusammengebracht worden. Diese Herkunft erklärt die Masse von Kunstwerken aus dem östlichen Oberitalien. Ohne direkte Erben vermachte Tomaso seine Sammlungen dem Ex Duca von Modena-Este und durch ihn gelangten sie an die ihm verwandten Habsburger. Die wechselvollen Schicksale einzelner Sammlungsteile sind im Vorwort des Katalogs angegeben. Ihnen schließen sich Stücke an, die — von jeher im Besitz der Familie Österreich-Este — stets in Wien gewesen sind, und neuere Erwerbungen. Kein Wunder, daß die Sammlung letzten Endes wie zufällig zusammengekommen wirkt; obwohl sie zweifellos in den letzten Jahren sehr gesichtet ward. Grade ein guter Katalog, der das einzelne Kunstwerk in großer klarer Abbildung zeigt, offenbart

solche Schwächen deutlicher als ein flüchtiger Besuch der Sammlung selbst, wo die gefällige Aufstellung in prächtigen Räumen unwillkürlich die Beurteilung günstig beeinflußt.

Da die Antiken zunächst fortgelassen sind, beginnt dieser Band mit oberitalienischem Mittelalter. Hier überwiegen figürliche Marmorfragmente von Sarkophagen und Prunkaltären, die meisten untereinander verwandt im Stil, Hochreliefs mit der profilierten Rückwand verwachsen, tüchtiges Handwerk, kaum jemals große Kunst. Aber kein anderes Museum besitzt so viel von dieser Gattung und den Leiter Planisciz führte der Umstand zu intimem Studium dieser Gruppe, wie auch zu dem der venezianischen Renaissance. Im Kunsthistorischen Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses hat er eine zusammenfassende Darstellung dieses Gebiets versucht. Wegen der Zusammenhänge mit dalmatinischer Bildnerei mußte einen Österreicher früher dies Gebiet besonders reizen. Als Kapitalstück der ganzen Sammlung findet sich unter den jüngeren Arbeiten: Tullio Lombardis das idealisierte Doppelbildnis »Bacchus und Ariadne« (?), das in seiner Verquickung von antiker Form und modernem Ausdruck und in der großartigen, ein wenig leeren Gestaltung typisch für die Lagunenstadt erscheint.

Im Anschluß an ein marmornes Madonnenrelief wird eine neue Künstlerpersönlichkeit, der Meister von Altichiero, konstruiert. Mir scheint nicht glücklich; die Stilzusammenhänge mit den hier zusammengestellten Stücken sind z. T. nur gering; besonders mit der Madonna mit dem kleinen Kreuz in der Liechtenstein-Sammlung in Wien. Ich weiß nicht, wann dies Stück an seine jetzige Stelle gelangte, die jedem Kunstwerk eine gewisse Deckung gibt. Käme es im freien Kunsthandel vor, könnte man beinahe Zweifel an einer Entstehung vor dem Zeitalter Bastianinis hegen. Auf jeden Fall ist die Formauffassung hier eine andere, fortgeschrittenere als bei dem Estensischen Relief (Nr. 93) und ebenso scheint mir der Faltenstil, die Haarbehandlung und manches andere in dem Berliner Altarversatz von Altichiero (Nr. V 305) auf einen dritten Bildner hinzuweisen [1]).

Ein Hauptstück ist auch Donatellos große Bronzeplakette, an deren im einzelnen etwas magerer Ausführung wohl ein Paduaner Gehilfe des großen Florentiners beteiligt war (Nr. 91). Besonderen Wert und besondern Reiz erhält das Tondo durch die malerisch-dekorative Marmorumrahmung, bei der Planisciz an eine Entstehung in Padua denkt, während Hermann sie einem Florentiner (Umkreis von Antonio Rossellino und Francesco di Simone) zuschreibt. Auf jeden Fall ist n. m. E. hier dieselbe Hand zu erkennen, die die Umrahmung des Madonnenreliefs im Stadthaus von Solarolo (Emilia) bildete. Venturi wie Bode weisen sie Francesco di Simone zu.

Donatello selbst schreibt Planisciz auch die lebensgroße Bronzestatue eines Cupido zu, ein Kapitalstück von bedeutender Wirkung, deren Wert durch Bode vorsichtigere Zuweisung an Donatellos Werkstatt nicht geschmälert wird. So nahe sie dem Meister steht, scheint auch mir eine gewisse Eleganz und Liebenswürdigkeit in Ausdruck und Einzelform, die sich ähnlich bei dem tanzenden Cupido in Berlin (II Nr. 22) findet, auf eine wenig jüngere Generation zu deuten. — Sonst sind unter den Bronzen wenige Stücke ersten Ranges, die meisten schon in anderen Exemplaren bekannt, oder flüchtige Gelegenheitsarbeiten zweiter Qualität. Es fehlen durchaus Hauptwerke der Frührenaissance, wie sie Berlin besitzt, und Prachtstücke des 16. und 17. Jahrhunderts, die aber in Wien im Alten Hofmuseum, der Sammlung Fürst Liechtenstein und in Privatbesitz in reicher Zahl

[1]) Zwischen der Niederschrift dieser Zeilen und der verspäteten Drucklegung erschien Planiscizs umfassende Darstellung der »Venezianischen Bildhauer der Renaissance«, wo dieser Künstler mit Pyrgoteles, dem Meister der Lünette der Miracoli-Kirche zu Venedig, — nicht durchaus überzeugend identifiziert wird.

zu finden sind. Dagegen dürfte der Estensische Besitz die reichste dortige Plakettensammlung sein, wenn auch hier hervorragende Stücke kaum zu finden. Als eine Besonderheit erscheint die reiche Vertretung von marmorner Port ätplastik aus der Epoche um 1800 die seiner Zeit als Darstellungen der kunstliebenden österreichischen Habsburger entstanden.

Der Katalog ist sorgfältig gearbeitet und im Äußeren — in Druckausstattung und Abbildungen — mustergültig, was grade heute besonderer Erwähnung wert ist. Schon an anderer Stelle ward der Wunsch ausgesprochen, daß trotz der inzwischen wohl ins Ungemessene angewachsenen Schwierigkeiten auch andere Wiener Staatssammlungen, die reicher sind an künstlerisch wertvollen Stücken, solche Veröffentlichung erfahren.

Schottmüller.

Osvald Sirén. Leonardo da Vinci, the Artist and the man. New Haven, London, Oxford 1916.

Im Jahr 1911 hat Sirén zuerst seine Forschungen über Leonardo, zu einer Biographie zusammengefaßt, in einem prächtig ausgestatteten Band veröffentlicht; in seiner Muttersprache. Das Buch hat, weil diese wenigen Fachgenossen vertraut ist, kaum genügend Beachtung gefunden, aber bei englisch-amerikanischen Freunden des Verf. den Wunsch erweckt, es in einer mehr zugänglichen Sprache herausgebracht zu sehen. So entstand die englische Ausgabe. Sie ist aber, wie der Verf. im Vorwort betont, nicht lediglich eine Wiedergabe der früheren Arbeit, vielmehr wurde diese hier gekürzt, dort vermehrt. Verf. legt auch Wert darauf festzustellen, daß seine Ansichten hinsichtlich einiger Arbeiten Leonardos sich binnen der dazwischen liegenden Jahre gewandelt habe.

So seltsam es auf den ersten Augenblick klingen mag: wir besitzen kein handliches, leicht benutzbares Buch über den Meister, das einem präzis und schnell Auskunft giebt [1]). Das zweibändige Werk von Seidlitz, stets nach Gebühr geschätzt und verdienstvoll, ist nach mancher Hinsicht zu umfangreich und ausführlich, die historischen und allgemeinen Partieen nehmen einen hier und da zu breiten Platz ein; aber — und das ist das Wichtigste — dies Werk hat den Vorzug der absoluten wissenschaftlichen Ehrlichkeit. Das gleiche darf man von Sirén rühmen, daß er unvoreingenommen, nicht von Schultheorien und Dogmen von vornherein festgelegt, an das Studium der Werke herangetreten ist.

Man weiß, daß der Verf. auf dem Gebiet der Trecento-Malerei als einer der vorzüglichsten Kenner gilt. Hier, wo es schwerer fällt, das Individuelle aus dem Typischen herauszuschälen, hat er sich die gute Schulung des Auges erworben, die ihn befähigt, so komplizierte Probleme, wie sie dem Leonardo-Forscher gestellt werden, mit Erfolg aufzunehmen. Ich glaube sagen zu dürfen, daß seine Darstellung sie in einer Weise behandelt, mit der sich die meisten Spezialisten einverstanden erklären werden. Es ist der Weg, den wir so gut wie alle gegangen sind, von Morelli's Ansichten zu Liphart und Bayersdorfer, wenigstens hinsichtlich der Jugendwerke.

Übersehen wir nicht, daß zwei Momente die Diskussion wesentlich beeinflußt haben. Das eine war die Veröffentlichung der Christ-Church Studie zum rechten Arm des Engels auf der Verkündigung der Uffizien durch Colvin, das zweite das Bekanntwerden der »Madonna Benois«, eines fast sicher datierbaren, durch Zeichnungen als echt erwiesenen Jugend-

[1]) Ich muß hier allerdings insofern eine Einschränkung machen, als Horne's Ausgabe der Leonardo-Biographie von Vasari in ihrem Kommentar alles Wissenswerte zusammenfaßt, aber es lag dem Autor fern, darin ein Buch über den Meister erblicken zu wollen.

werkes. Sirén zieht die Konsequenzen, die sich daraus ergeben: daß Leonardo mindestens ein weitgehender Teil an der Ausführung der Verkündigung zukommt, daß die Landschaft hier mit der Landschaft der »Taufe Christi« in der Akademie und der Zeichnung von 1473 geistig zusammengehört. Nur hinsichtlich des Lichtenstein Porträts macht er die gleichen Reserven, wie auch andere; ich bekenne, daß auch erneute Besichtigung immer noch nicht zu Leonardo hat führen wollen. Aber freilich: wer kann der Autor sein? Verrocchio-Atelier, wie Sirén's Unterschrift unter der Abbildung lautet, ist gegenüber der auch vom Verf. eingeräumten Qualität zu wenig; an Credi ist nicht zu denken, wie Sirén durch Vergleich mit unzweifelhaften Porträts von ihm in Forli und New York (Mrs. Kahn) erneut dartut.

An dieser Stelle, wo von Leonardo als Schüler im Atelier des Verrocchio die Rede ist, fügt S. als Novum eine Skulptur ein, für die er seinen Namen dubitativ in Vorschlag bringt. Es ist eine kleine Tongruppe von Madonna und Kind in London, beide lächeln; man erinnert sich an Verrocchios Meisterwerk aus S. Maria Nuova, jetzt im Bargello. Bode hat die Gruppe s. Z. als Werk Desiderios veröffentlicht. Den wichtigen Kopf eines greisen Heiligen, der jetzt in Frankfurt ist, nach meiner Überzeugung immer noch die am meisten Leonardo'sche Skulptur, die wir besitzen, erwähnt S. nicht.

Die Madonna Benois gibt ihm Gelegenheit, das besonders reich erhaltene Material an Madonnenentwürfen der gleichen Zeit zu besprechen. Gegenüber der Münchener Madonna, dem am meisten umstrittenen Werk des Leonardo-Kreises, verhält er sich ablehnend; er möchte eine Paraphrase eines Italieners vom Beginn des Cinquecento nach einem verlornen Original des Meisters darin sehen. Ich selbst kann von frühem Cinquecento an diesem Bild auch gar nichts finden.

Von nun ab wird der Boden sicherer. In chronologischer Folge bespricht S. die Werke von der »Anbetung der Könige« bis zu den späten, unerfreulichen: der Leda, dem Bacchus. Was seine Ausführungen besonders instruktiv macht, sind die Blicke, die er rückwärts und vorwärts tut; man wird hingewiesen, welche Gestaltung das gleiche Thema durch Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger erfahren hat. Sorgfältig gewählte, bei kleinem Maßstab scharfe Reproduktionen geben dem Leser die Möglichkeit, was S. über die verschiedene Auffassung durch die einzelnen Künstler zu sagen weiß, nachzuprüfen.

Noch einmal Einzelfragen. Die »Madonna Litta« ist Werkstatt — S. läßt offen, ob vielleicht ein unvollendetes Werk, das ein Schüler fertig gemalt hat —, die Studie dazu der Mädchenkopf, Silberstift auf grünem Papier im Louvre. Von den viel besprochenen Frauenporträts wird das in der Ambrosiana Preda, das Czartoryski-Bild wie von vielen unter uns Boltraffio, die »belle Ferronière« ohne Attribution der Werkstatt gegeben. Für das Londoner Exemplar der »Madonna in der Grotte« nennt auch er Preda als Maler. Aber läßt sich diese ziemlich weit verbreitete Attribution wirklich vor dem Original aufrecht erhalten, wenn man Predas recht schwache beiden Engel vergleicht, die dem Bild einst in Mailand als Flügel dienten? Wie ärmlich und befangen erscheint der Schüler in diesen Tafeln! Übrigens gehört die hier abgebildete s. g. »Vierge aux balances« nicht sowohl in den Kreis der Grotten-Madonna, als zur Gruppe des St. Anna-Bildes; von dieser stammt das Motiv der Madonna mit ganz geringen Abweichungen.

Bei den Variationen auf das Thema »Mona Lisa« mag hier die interessante Halbfigur der nackten Frau von B. Bruyn in Nürnberg angemerkt sein; wichtig als eine frühe Nachahmung eines Leonardo-Bildes im Norden. Es würde sich verlohnen, wenn die zahlreichen Anleihen, die transalpine Meister im Beginn des 16. Jahrhunderts bei Leonardo gemacht haben, einmal gesammelt würden. Das nackte Kind auf Scorels Familienporträt in Kassel gehört auch irgendwie in diesen Zusammenhang. *Gronau.*

Francesco Malaguzzi Valeri, La Corte di Lodovico il Moro, III.: Gli Artisti Lombardi. Mailand, U. Hoepli 1917. XII und 368 S. mit 15 Tafeln und 490 Textabbildungen.

Der sehr breit angelegte Plan dieses Werkes, dessen erster und zweiter Band bereits an dieser Stelle angezeigt wurden[1]), hat eine Einschränkung erfahren müssen, die sich in dem vorliegenden, während des Krieges erschienenen dritten Bande stark bemerkbar macht. Der Verfasser hat, wohl in erster Linie durch äußere Gründe veranlaßt, auf die Behandlung der Bildhauerkunst verzichtet. Er hat ferner von den Meistern der einheimischen lombardischen Malerei — Leonardo ist ja im zweiten Bande sehr ausführlich behandelt — nur diejenigen herangezogen, die durch Bildnisse für das Herzogshaus mit diesem enger verbunden erscheinen. Die inneren Gründe, die in der Vorrede für diese Einschränkungen angeführt werden, dürften wohl kaum ausschlaggebend gewesen sein. Und so wird man mit Bedauern es hinnehmen müssen, daß manches gezwungenermaßen fehlt, das zu einem abgerundeten und vollständigen Bilde der lombardischen Kunst in der Zeit ihrer höchsten Blüte gehört hätte. Im vorliegenden Bande haben neben den Werken einiger Maler die Buchminiaturen, die Holzschnitzereien und Einlegearbeiten, die Goldschmiedearbeiten Platz gefunden. Einige andere Zweige des Kunstgewerbes sollen im vierten und letzten Bande behandelt werden, der sich noch außerdem mit der Literatur und der Musik beschäftigen wird.

Die Maler, die behandelt werden, sind: Ambrogio Preda, Bernardino dei Conti, Giampetrino, Marco d' Oggione, Giovanni Antonio Boltraffio, Andrea Solario. Daß es sich bei den meisten von ihnen um vielumstrittene Gestalten handelt, ist bekannt. Sie alle haben in stärkerem oder geringerem Grade unter Leonardos Einfluß gestanden und sind ihm oft bis zur Aufgabe der eigenen Künstlerpersönlichkeit erlegen. Gelegentlich haben sie sich unter des genialen Florentiners Führung zu Leistungen emporgeschwungen, die wie durch einen Schleier etwas von seiner Größe durchschimmern lassen; dann wieder sind sie in Mittelmäßigkeit zurückgesunken und haben ganz äußerliche Nachahmungen des großen Vorbildes geschaffen oder dessen Errungenschaften mit Zügen von ihm längst überwundener altertümlicher Kunst vermengt. Wie schwer es sein muß, bei solchen Nachfolgern eines großen Führers auf stilkritischem Wege ihre Arbeiten zusammenzustellen, ist von vorneherein klar; man denkt daran, wie in ähnlicher Weise bei den zahlreichen Schülern und Mitarbeitern eines Rubens oder Rembrandt die Forschung immer wieder auf fast unlösbare Schwierigkeiten stößt.

Es fehlte dem Grafen Malaguzzi bei seiner Aufgabe nicht an zahlreichen Vorarbeiten. Hat doch seit den Zeiten Morellis lebhafte Bemühung und lebhafter Streit um die Meister der Leonardoschule geherrscht. Für Preda liegt in Seidlitz' äußerst sorgfältiger und entschlossener Monographie im Jahrbuch der Kunstsammlungen des a. h. Kaiserhauses eine zusammenfassende Darstellung vor. Von ihr mußte Malaguzzi ausgehen, und er hat es auch getan, wenn er sich gleich in manchen Punkten in Gegensatz zu ihr stellt und im Eifer des Gefechtes sogar behauptet, sie gänzlich ausschalten und abtun zu müssen, um zu klaren Ergebnissen zu gelangen. Der Hauptpunkt, in dem die beiden Forscher auseiandergehen, ist die Frage der »Pala Sforzesca« in der Brera. Für sie möchte Malaguzzi an der schon früher versuchten Aufstellung eines unbekannten Meisters festhalten, dem damit auch eine Reihe anderer Gemälde und Zeichnungen zufallen müßte, die Seidlitz für Preda in Anspruch nahm, wie z. B. die sogenannte Madonna Cora. Doch hat sich Malaguzzi gescheut, aus dieser Stellungnahme die äußersten Kon-

[1]) Repertorium für Kunstwissenschaft XXXVII (1915) S. 329ff. und XLI (1919) S. 219ff.

sequenzen zu ziehen, die dazu führen könnten, noch mehr Arbeiten aus Predas Werk zu streichen, als er will. Von den Gründen, die er gegen die Zuschreibung der »Pala Sforzesca« an Preda ins Feld führt, ist der schwerwiegendste die zeitliche Schwierigkeit, die sich ergibt, wenn man das Datum 29. 12. 1493 für des Künstlers Aufenthalt in Innsbruck zusammenstellt mit dem Datum 22. 1. 1494 auf dem Brief des Marchese Stanga an den Herzog, der den Namen des Künstlers der Pala nicht nennt, aber seine Anwesenheit in Mailand voraussetzt. Wie denn überhaupt die Unstimmigkeiten, die sich aus Seidlitz' Hypothese ergeben, in der Hauptsache zeitliche sind, insofern die Pala etwa in derselben Zeit entstanden sein müßte, wie der von ihr recht verschiedene, 1494 datierte sogenannte »Archinto« in der Londoner Nationalgalerie. Aber auch rein stilkritische Gründe gegen sie kann man vorbringen. Malaguzzi allerdings erschöpft sie weder, noch ist er sehr glücklich in der Annahme, es sei die Zeichnung der Ambrosiana zum Kopf des älteren Knaben auf der Pala, zwar von Preda gemacht, das genau übereinstimmende Bildnis auf dem Gemälde aber von anderer Hand. So scheint uns in dieser sehr schwierigen Frage das letzte Wort noch nicht gesprochen. Im ganzen scheidet Malaguzzi von etwa dreißig bei Seidlitz angeführten Gemälden fast die Hälfte aus, darunter die Madonna Litta in Petersburg und die Auferstehung Christi in Berlin. Zu Ausgangspunkten nimmt auch er die Engel der Londoner Grottenmadonna, das Bildnis der Londoner Nationalgalerie (den sogenannten Archinto) und das Bildnis Kaiser Maximilians in Wien als die beglaubigten Zeugnisse für Predas Malweise. Daran schließt er die Londoner Grottenmadonna selbst, das Bildnis des Giangaleazzo Sforza in der Sammlung Porro, die Frau mit dem Hermelin beim Fürsten Czartoryski, die Madonna Crespi, die Bildnisse der Bianca Maria Sforza bei Widener (ehemals Sammlung Lippmann) und bei der Marchesa Arconati-Visconti, die beiden Bildnisse der Ambrosiana, die beiden Männerbildnisse in Hannover und eine Reihe anderer geringerer Werke. Von den Zeichnungen behält er nur sieben bei und fügt drei neue hinzu. Trotz dieser Einschränkungen bestätigt aber auch Malaguzzis Liste immer noch Seidlitz' Feststellung, daß Preda »kein geschlossener Künstlercharakter« ist.

Die anderen genannten Künstler sind weniger ausführlich behandelt, einige nur in ihren Bildnissen oder in Teilen ihres Gesamtwerkes. Bei Bernardino dei Conti beschränkt sich der Verfasser auf die Frühwerke, da die späteren schon aus dem zeitlichen Rahmen des Werkes herausfallen. Hier über Morelli hinauszugehen, war nicht schwer, da seit dessen Zeiten eine ganze Reihe bezeichneter und datierter Werke bekannt geworden ist; Malaguzzis Liste stimmt fast genau mit der Paulis im Thiemeschen Künstlerlexikon überein; viel mehr als Beschreibung und Analyse der einzelnen Bilder gibt er nicht. Giampetrino und Marco d'Oggione werden rasch und in wenigen Zeilen als Porträtmaler erwähnt. Ausführlicher ist wieder Boltraffio behandelt, besonders in seinen Bildnissen, die Malaguzzi mit Recht sehr hochstellt. Auch er möchte nach dem Vorgang von Frizzoni, Ch. Loeser und W. von Seidlitz die »Belle Ferronière« ihm zuschreiben, was durchaus überzeugend ist. Solario wird nur im Vorübergehen gestreift, da seine Kunst neben lombardischen Zügen manche fremde, besonders venezianische aufweist und bereits eine Richtung einschlägt, die aus dem hier behandelten Kreise hinausführt.

Diesem ein knappes Drittel des Bandes einnehmenden Teil des Werkes haftet etwas Fragmentarisches und Vorläufiges an. Neue Gesichtspunkte sind nicht gewonnen, kaum mehr als eine Zusammenstellung und Abwägung des bereits Bekannten versucht. Um so wertvoller ist der Rest dieses Bandes.

Es ist ein unbestreitbares Verdienst des Verfassers, daß er in dem zweiten Teil

eine zusammenhängende Darstellung der lombardischen Miniaturmalerei in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gegeben und so eine Fortsetzung der Arbeit Toescas in seiner »Storia della Pittura e Miniatura nella Lombardia« geschrieben hat. Toescas Werk führt bis zur Mitte des Quattrocento, für die Folgezeit fehlte eine allgemeine Übersicht; und es war nicht leicht, sich das Material aus Katalogen, verstreuten Aufsätzen und schwer erreichbaren Abbildungswerken zusammenzusuchen. Man findet jetzt bei Malaguzzi eine sehr große Zahl Arbeiten dieser höchst reizvollen und bedeutsamen Klasse illustrierter Bücher beschrieben und in vielen, ausgezeichneten Abbildungen vorgeführt. Ein kurzer Überblick der Entwicklung im 14. und früheren 15. Jahrhundert im Anschluß an Toesca geht voran. Dann werden die Arbeiten Ambrogio Marlianos, Christoforo de Predis' und ihnen verwandte, die einiger anonymer Meister und des Fra Antonio da Monza (dem der Verfasser nur das Pfingstwunder in der Albertina beläßt) und jene prächtigen Werke besprochen, die sich um das Gebetbuch der Bona von Savoyen im Britischen Museum zu London gruppieren lassen. Bei ihnen verweilt Malaguzzi länger, indem er ihre Zuschreibung an Ambrogio Preda oder an Fra Antonio da Monza ablehnt und sie des Weiteren unter mindestens drei Meister aufteilt, endlich die Beziehungen zu Stichen der Zeit zu klären versucht, wobei er die von Kristeller vorgeschlagene Zuschreibung solcher an den Miniaturisten des Bona-Gebetbuchs ablehnt. Dann wird ein Überblick über den Bestand an illuminierten Büchern in anderen lombardischen Städten wie Cremona, Pavia, Lodi, Busto Arsizio, Vigevano gegeben und herangezogen, was sich an Nachrichten über Miniaturmaler erhalten hat, die an diesen Orten tätig waren. Es folgt ein Kapitel über außer Landes tätige lombardische Miniatoren, wie besonders die in Ferrara nachweisbaren Taddeo Crivelli und Matteo da Milano und jenen Bartolomeo da Milano, der ein schönes Psalterium der Bibliothek in Ravenna bezeichnet hat. Endlich wird das Ausklingen im Anfang des 16. Jahrhunderts behandelt und ein kurzer Überblick der Eigentümlichkeiten lombardischer Illuminierkunst gegeben. Man kann sagen, daß der Verfasser nicht nur das gesamte reiche Material, das bereits beschrieben oder erwähnt war, mit Fleiß und Umsicht zusammengetragen und gesichtet, sondern auch manches wichtige Stück hinzugefügt oder erst richtig bestimmt hat, Gelegentlich wünschte man wohl weniger ausführliche Beschreibungen und statt dessen eine mehr zusammenfassende, Gruppenmerkmale und Entwicklungslinien stärker betonende Darstellungsweise, findet zum Schluß aber doch, daß aus der Fülle des Gebotenen und ihrer Ordnung sich schon ein gewisser Überblick ergibt.

Auf ein noch wenig beachtetes Gebiet, das der lombardischen Holzarbeiten, führt der folgende Teil dieses Bandes. Was die künstlerische Stellung und die Verwendungsart anlangt mit den Terrakottareliefs verwandt, wie diese meist mit Bemalung und Vergoldung versehen, bilden die Holzskulpturen der Lombardei einen selbständigen, wenn nicht sehr hochstehenden, so doch in seiner volkstümlichen Haltung nicht reizlosen Kunstzweig. Eine Reihe kleiner Altärchen und Tondi, größerer Reliefs und ganzer Kirchenaltäre findet man bei Malaguzzi abgebildet. Er stellt geschlossene Gruppen solcher Arbeiten auf, die auf einzelne Künstler oder doch Werkstätten hinweisen; bei einigen größeren Altären ergibt sich sogar die Möglichkeit Künstlernamen zu nennen. Größere Bedeutung als diese figürlichen Arbeiten haben die dekorativen Schnitzereien und die Einlegearbeiten an Chorgestühlen, Sakristeischränken, Bilderrahmen. Es sind offenbar die gleichen Künstlerkreise, die jene Skulpturen und diese Möbel herstellten, wie denn auch bei einem Chorgestühl im Dom von Pavia sich die gleichen Donati als Verfertiger urkundlich nachweisen lassen, die einen Schnitzaltar in Lodi geschaffen haben. Während bei den figürlichen Arbeiten die Unzulänglichkeit der Naturbeobachtung und

Schilderung oft störend bleibt, erscheinen die in spätgotischen oder Renaissanceformen ausgeführten Chorgestühle als sehr hochstehende Leistungen feinsten dekorativen Könnens.

Ein reiches Material hat Malaguzzi auch für den letzten Abschnitt zusammengetragen, der die Goldschmiedearbeiten und verwandte Dinge behandelt. Ausführliche Inventare und Urkunden, die ein Licht auf die Bedürfnisse und den Besitz des Hofes an Kostbarkeiten werfen, haben sich erhalten; doch ist von all den Dingen, die dort erwähnt werden, kaum mehr etwas nachzuweisen. Dagegen findet man in den Sakristeien und Museen der Lombardei noch kirchliche Geräte in großer Menge, darunter viele Stücke von schönsten Formen und prächtigster Ausführung. Auch an diesen Dingen sind, wie bei den Holzschnitzereien, bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts und vielfach noch länger gotische Formen angewendet worden. Die neuen Motive der Renaissancekunst wurden nur langsam aufgenommen und selbst bis ins 16. Jahrhundert häufig mit solchen der Gotik vermischt. Offenbar wurzelte die gotische Tradition in der Lombardei viel tiefer als etwa in Toscana. Selbst führende Künstler, wie Francesco Ser Gregorio da Gravedona vermochten, sich ihr nicht ganz zu entziehen und fielen gelegentlich bei Einzelheiten in gotische Formen zurück. Erst die Prachtwerke der Brüder Rocchi, Pietro Liernis und verwandte Arbeiten des bereits vorgeschrittenen 16. Jahrhunderts zeigen reine Renaissanceformen. Häufig und sehr glücklich ist in der Lombardei das transluzide Email für kleine Altärchen, Paxtafeln und ähnliches verwendet worden. Ziemlich roh sind dagegen die Niellen, deren man eine größere Zahl bei Malaguzzi erstmalig reproduziert findet.

Mit Caradosso beschäftigt sich der Verfasser ausführlich in einem besonderen Kapitel. Er hat die umfängliche Literatur über diesen Künstler nachgeprüft und kritisch gesichtet. So wendet er sich zuerst gegen einige Zuschreibungen Venturis wie die des Reliquiars der Ketten Petri in San Pietro in Vincoli zu Rom und verwandter Arbeiten, scheidet dann im Anschluß an Biscarro und zu Recht die Skulpturen der Sakristei von Santa Maria di San Satiro und mit diesen verwandte kleinere Bronzearbeiten aus, spricht Caradossa sämtliche ihm zugeschriebene Medaillen ab und sieht sich schließlich zu dem Geständnis gezwungen, daß unsere Kenntnis von der Kunst des vielgepriesenen Goldschmieds ganz hypothetisch bleiben muß. Er möchte ihm vor allem weniger als Plastiker denn als Goldschmied betrachtet wissen. Es bleiben als Werke, die wenigstens eine ungefähre Vorstellung von seiner Kunst zu geben vermögen, nur einige Plaketten übrig, die sich mit den alten Beschreibungen des einst berühmten und wohl längst eingeschmolzenen Schreibzeuges in näheren oder entfernteren Zusammenhang bringen lassen; keine läßt sich aber mit voller Sicherheit als eigenhändige Arbeit ansprechen. In der hübschen Kassette des Museo Estense in Modena und in ähnlichen Stücken, die unverkennbar mit den Skulpturen in der Sakristei von Santa Maria di San Satiro zusammenhängen, sieht der Verfasser zwar lombardische Züge, daneben aber mehr Eigentümlichkeiten, die nach Padua und besonders auf Riccio hinweisen. Andere Arbeiten, die ähnliche Einflüsse zeigen, werden weiter erwähnt und so eine ganze Gruppe lombardisch-paduanischer Werke zusammengestellt.

Mit kurzen, anhangartigen Kapiteln über Münzen und Medaillen, über Arbeiten in getriebenem Kupfer und Schmiedeeisen schließt dieser Band. Man wird von ihm den Eindruck mitnehmen, daß er mit unermüdlicher Liebe und gewissenhaftem Fleiß gearbeitet ist, und über der Fülle wertvoller Einzelerkenntnisse, die vermittelt werden, darüber hinwegsehen, daß ein Letztes an Formung des Stoffes fehlt.

K. Zoege von Manteuffel.

PHOTOGRAPHISCHE AUFNAHMEN FÜR DIE KUNSTWISSENSCHAFT.

Nachdem im vorigen Jahre das Folkwang-Museum nach Essen verlegt worden war, glückte es dem Folkwang-Verlag, dank einem freundlichen und weitgehenden Entgegenkommen der großherzoglichen Vermögensverwaltung in Darmstadt, sein photographisches Archiv in Darmstadt »Palais Rosenhöhe« unterzubringen.

Die photographischen Sammlungen des Archivs, von Anbeginn an sorgfältig gepflegt, haben sich immer mehr ausgebreitet, sind aber noch nicht in dem Grade bekannt, wie sie es verdienen.

Auch für Vorträge an Volkshochschulen usw. enthält das Archiv ein nicht schnell auszuschöpfendes Material; mit einem neuen Diapositiv-Verfahren der Farbwerke in Leverkusen würde es auch möglich sein, Diapositive zu verhältnismäßig niedrigen Preisen herzustellen.

In diesem Jahre wird der Folkwang-Verlag versuchen, im Ausland, und zwar besonders in Italien und Spanien, Aufnahmen zu machen. Er ist bereit, bei dieser Gelegenheit auch Anregungen und Wünsche von Forschern und Kunstfreunden zu berücksichtigen, wie er überhaupt jederzeit bei seinen Arbeiten im In- wie im Auslande diejenigen Aufnahmen mitherzustellen versuchen möchte, die ihm aufgegeben werden. Entsprechende Nachrichten sind an das Photographische Archiv des Folkwang-Verlags nach Darmstadt zu richten.

Wertvolles Plattenmaterial befindet sich unbenutzt in den Händen vieler Privater. In einer Zeit, wo jede Beschaffung von Aufnahmen aus dem Ausland ungeheure Kosten verursacht, wäre es sehr zu wünschen, wenn diese Platten dem Archiv unter Bedingungen, die zu vereinbaren wären, zugeführt werden könnten. Die Allgemeinheit würde den größten Vorteil davon haben.

Dr. jur. h. c., Dr. phil.

Walter de Gruyter,

der Verleger des Repertoriums für Kunstwissenschaft,

ist am 5. September 1923 einem Herzschlag erlegen. Mitten aus schwerer Berufsarbeit, der er mit Ernst, ja Leidenschaft anhing, ist er abberufen worden. Hier muß seiner treuen Fürsorge für diese Zeitschrift in Dankbarkeit gedacht werden. Als er sie 1902 aus dem Verlag von Spemann in Stuttgart in den von Georg Reimer übernahm, war er sich bei seiner klaren Einsicht in die Dinge sicher nicht im Zweifel, daß sie auch für ihn ein „Zuschußobjekt“ bleiben werde. Wenn er ihr trotzdem in seinem Hause gastfreie Unterkunft gewährte, so geschah es aus wahrhaftiger Liebe für die Wissenschaft, der er als Germanist angehörte. Sobald es sich um sie handelte, hat er sich nie bedacht, Opfer zu bringen, ohne lange nachzurechnen, ob sich jedes Kapital später in seinen Geschäftsbüchern als gut verzinst darstelle. Er war in diesem Sinne mehr Mäzen, als manche vermutet haben mögen. Als ich dann auf seine Bitte die Herausgabe der Zeitschrift nach Tschudis Tode und Thodes Rücktritt übernahm, ging er willig darauf ein, die Ausstattung mit wissenschaftlich nötigen Illustrationen einzuführen, trotzdem dadurch die immer noch erheblich hinter den Einnahmen zurückbleibenden Aufwendungen beträchtlich vermehrt wurden. Und so hat er immer wieder, auch in der Not der Kriegsjahre und der dann einsetzenden Teuerung, gegeben und gegeben. Ja, als Verlage, die sich ausschließlich der Kunstwissenschaft widmen, ihn um den Verkauf der Zeitschrift befragten, hat er auch nicht einen Augenblick daran gedacht, sich von ihr zu trennen. Das war väterliche Treue. Wir, die Leser des Repertoriums und ich, wollen ihm das niemals vergessen. Auch in unserer dankbaren Erinnerung wird er weiterleben.

Karl Koetschau

DIE MADONNA VON 1522 IN DER PFARRKIRCHE ZU DONAUESCHINGEN.

VON

HEINRICH FEURSTEIN

Mit 7 Abbildungen

I. BILDGESCHICHTE.

Im Oktober 1910 wurde ich durch den hiesigen Bildhauer Ailinger auf eine in der Lorenzenkapelle (Gottesackerkapelle) zu Donaueschingen stehende, 1,31 m hohe Holzfigur, Madonna mit Kind, aufmerksam, die mir längere Zeit infolge der weißen Fassung barock erschienen war, indes beim Abheben der das Bild verunstaltenden Totenkränze sich als bedeutende Arbeit der Übergangszeit von der Gotik zur Renaissance erwies. An der gegenüberliegenden Wand erhob sich als Gegenstück, die Täuschung verstärkend, eine ungefähr gleich hohe, ebenfalls im Alabasterton gefaßte Rokokofigur des hl. Aloysius. Aus einer Notiz der Pfarrchronik, wonach im Sommer des Jahres 1835 die Figuren der Mutter Gottes und des hl. Aloysius aus der Pfarrkirche entfernt wurden, schloß ich auf die Pfarrkirche als ursprünglichen Standort der beiden Figuren, eine Vermutung, die durch eine lebendige Überlieferung gestützt wird.

Stammt die Figur aus der Pfarrkirche, woran kein vernünftiger Zweifel erlaubt ist, so ist sie identisch mit der Figur, die kurz nach dem Dreißigjährigen Kriege als mirakulöses Gnadenbild auftaucht[1]), späterhin als das Muttergottesbild schlechthin bezeichnet wird, 1668 in der von dem Grafen Heinrich zu Fürstenberg und seiner Gemahlin Amalie von Solms 1591 erbauten Kapelle U. L. Frau, einem Anbau der Pfarrkirche, stand, nach dem Abbruch der alten Kirche im Jahre 1724 in die neue Pfarrkirche übernommen wurde, zuerst ihren Platz am Chorbogen, dann Ende 1737 im neuen Seitenaltare fand, schließlich 1759 wieder am Chorbogen aufgestellt wurde, in welchem Jahre ihr die Statue des hl. Aloysius, eine Stiftung des Erbprinzen Joseph Wenzel, als Gegenstück gegenübertrat, bis beide 1835 einer veränderten Geschmacksrichtung weichen mußten[2]).

---

[1]) Im Jahre 1685 wird Medianpapier und Tinte in Schaffhausen gekauft „zum Aufschreiben der Mirakelpunkte in U. L. Fr. Kapellen". Kirchenrechnung 1685 Seite 75.

[2]) Siehe die Kirchenrechnungen und die Pfarrchronik.

Auf der Suche nach der Herkunft unserer Madonna, die auch nach Durchforschung des einschlägigen Urkunden- und Rechnungsbestandes des F. F. Archivs in Donaueschingen dunkel blieb, wurde ich durch Kanzleirat Schelbe hier aufmerksam auf eine in Mones Quellensammlung abgedruckte Notiz der St. Georgener Handschrift Nr. 87 im Generallandesarchiv zu Karlsruhe, fol. 5, die also lautet: »Der Altar zue Danöschinga der groß ist geschniten worden das man hat zölt 1522.« Die Notiz ist dem Kontext eines dem Ende des 16. Jahrhunderts angehörenden illustrierten Rezeptenbuches eingeschrieben, das ich glaube auf den fürstbischöflich Passauischen Hofmaler und Kupferstecher Leonhard Abent († 1603) zurückführen zu können[3]. Dieser Leonhard Abent hatte, ebenso wie seine nächsten Nachkommen, zahlreiche einstweilen nicht näher bestimmbare Beziehungen zu den Freiherren von Schellenberg in Hüfingen. Ein anderer Kunsthandwerker, vermutlich sein Sohn, der sich am Ende des Buches verewigt, reist 1595 von Passau nach Schwaben und kehrt 1609 in seine Heimat zurück. Das Buch gehörte später einem Michel Thoma von Hüfingen »Meinem Stiefsohn Wolfgang Abent seinem Stiefvatter.« Es ist wohl derselbe (jüngere) Wolfgang Abent, der, »von Passau« zubenannt, am 8. Juli 1625 in Hüfingen eine Katharina Schlagerin »von Behemisch Weithofen« (Waidhofen an der Thaya) heiratet[4]. Ob nun die fragliche Notiz von Leonhard Abent oder seinem Sohne bezw. Enkel stammt — die Schriftvergleichung führt zu keinem schlüssigen Ergebnis — jedenfalls geht sie auf einen vielgereisten Künstler zurück, dem das Altarwerk von Donaueschingen bemerkenswert erschien.

Unsere Madonna ist nun mit großer Wahrscheinlichkeit das Mittelstück und zugleich der letzte Rest dieses offenbar datierten Schnitzaltares von 1522.

Denn der plötzlich und unvermittelt um die Mitte des 17. Jahrhunderts auftretende Kult der Madonna als mirakulöses Gnadenbild — die Kirchenrechnung von 1685 verzeichnet einen Posten für Medianpapier und Tinte zum Aufschreiben der Mirakelpunkte in der Kapelle U. L. F. — erklärt sich am einfachsten daraus, daß die Madonna im Dreißigjährigen Kriege als einziges Stück dem allgemeinen Untergang sämtlicher Ausstattungswerte der Kirche rechtzeitig entrissen wurde, so daß sich mit der geretteten Figur die Erinnerung an schwere Zeiten und das dankbare Gefühl der Befreiung aus harter Kriegsnot verknüpfte. Tatsächlich war das Kirchengebäude dem feindlichen Geschützfeuer ausgesetzt, wie die in der Kirche hängende Kanonenkugel — wahrscheinlich aus dem Gefechte von 1644 — heute noch beweist, und sämtliche Altäre waren exekriert worden, wie aus der

[3] Den Nachweis behalte ich mir vor.

[4] Sehr wahrscheinlich der Faßmaler Wolfgang Abend (Ubandt) von Passau, der um 1600 für den Abt Martin Meister von St. Blasien arbeitet. S. Henggeler, ein Gemäldezyklus von Hans Bock u. s. Söhnen aus Basel in Einsiedeln. Anzeiger f. schweiz. Altertumskunde N. F. 22. Bd. Heft 2, 1920, S. 119. — Nach Mitteilung des Pfarramtes Waidhofen läßt sich der Name Schlager noch bis um 1670 zurückverfolgen.

Weihnotiz vom 13. Juni 1657 hervorgeht[5]). Die in den Hohlräumen des Kirchenhügels geborgenen Wertschaften der Ortsbewohner waren nach den Tagebüchern des Abtes Georg Gaisser von St. Georgen in Villingen sämtlich dem plündernden Feinde in die Hände gefallen[6]).

Die Madonna war ferner ihrer Form nach niemals eine selbständige Standfigur, sondern ist nur als eine rechts und links von den Seitenflächen eines Schreines oder von Heiligenfiguren flankierte Mittelfigur eines Schnitzaltares denkbar. Sie ist eine Schreinfigur mit ausgehöhlter und abgeflachter Rückseite, mit vernachlässigten Hinterkopf- und Rückenpartien des Kindes und keinem seitlichen, sondern nur einem vorderen Aspekt.

Als ursprünglicher Standort könnte zunächst die frühere, an die Pfarrkirche angebaute Liebfrauenkapelle vermutet werden. Diese Kapelle war jedoch erst im Jahre 1591 erbaut worden. Da unser Bildwerk zweifellos früheren Datums ist, so müßte angenommen werden, daß der Erbauer Graf Heinrich zu Fürstenberg und seine Gemahlin Amalie zu Solms ihre neue, sorgfältig ausgemalte Kapelle[7]), die sie durch den Konstanzer Weihbischof Balthasar Wurer eigens konsekrieren ließen, mit alten Stücken ausgestattet hätten, was nach der ganzen Sitte der Zeit, bei der sozialen Stellung des Grafen, seiner bekannten Verehrung der hl. Jungfrau und seiner Geneigtheit zu Kultausgaben ausgeschlossen erscheint.

Ebenso unwahrscheinlich ist die Annahme, daß die Madonna einem Seitenaltar, also Muttergottesaltar der Kirche, angehört habe. Ein solcher hat nie bestanden. Es gab bis zum Jahre 1600 nach Angaben des alten Jahrzeitbuches außer dem Hochaltar nur den am Aufgang zum Chor stehenden Altar der Katharinenkaplanei, sodann die beiden 1472 eingeweihten Nebenaltäre der hl. Sigismund und Rudolph rechts und der hl. Margaretha, Veronika und Ursula links, ferner einen Altar der hl. Dreifaltigkeit bei der Seitentür und einen Altar des hl. Erasmus im Turmgewölbe. Die Abwesenheit eines der hl. Jungfrau geweihten Heiligtums war ja wohl auch der Grund, warum gerade Graf Heinrich das Bedürfnis fühlte, eine Liebfrauenkapelle der Kirche anzugliedern.

Mit größter Wahrscheinlichkeit ist vielmehr als Standort der alte Hochaltar von 1522 anzunehmen. Er war wiederum wie der frühere Altar — und die Pfarrkirche überhaupt seit unvordenklichen Zeiten — dem hl. Johannes dem Täufer geweiht. Als Mitpatrone treten auf die hl. Martinus, Sebastian und Barbara[8]). Diese vier Heiligen waren nach einem in der Geschichte des spätmittelalterlichen Altars gewöhnlichen Vorgang im Mittelschrein des Altars als geschnitzte Einzelfiguren dargestellt. Die gotische Altarkunst hat nun gern eine Dreiteilung bezw.

---

[5]) Altes Jahrzeitbuch der Pfarrei Donaueschingen von 1601, Seite 54.

[6]) Am 19. März 1638. Mone, Quellensammlung II.

[7]) Mitteilungen aus dem Fürstenbergischen Archiv II. Nr. 806, 811.

[8]) Altes Jahrzeitbuch, Notiz an den betreffenden Kalendertagen.

Fünfteilung erzielt, indem sie die Heiligenfiguren im Mittelschrein paarweise gruppierte und ihnen durch eine Mittelfigur eine beherrschende Dominante gab. Das konnte natürlich nur durch die Wahl eines kultisch höher stehenden Devotionsgegenstandes geschehen, bei der Vorliebe jener Zeit für Mariendarstellungen am selbstverständlichsten durch die Madonna, die ja ohnehin bisher in der Kirche nicht vertreten war. Zudem hatte die mit der kurz vor 1519 erfolgten Erneuerung der Bruderschaft U. L. F.[9]) gesteigerte Marienverehrung vielleicht in der Form eines bestimmten Wunsches mitgewirkt. Die noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts übliche Aufschrift der Kirchenrechnung »U. L. F. und St. Johannis Pfarrkirchenpflegschaft« ist wohl ebenfalls geeignet, diese Vermutung zu stützen.

Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir als Auftraggeber des bedeutenden Altarwerkes den Grafen Friedrich zu Fürstenberg annehmen, der kurz vorher verheiratet[10]) und oft in Donaueschingen wohnend durch einen tüchtigen Meister ein Werk schaffen ließ, das noch zu Ende des 16. Jahrhunderts, als der Geschmack längst gewechselt hatte, die Beachtung von Kunstfreunden fand. Daß die Bauerngemeinde ein solches Werk bestellte, ist nicht glaubhaft. Die Stiftung durch den Grafen Friedrich konnte tatsächlich spätestens im Jahre 1522 erfolgen, da Donaueschingen 1522—25 im Besitze des der Reformation geneigten, keineswegs kirchlich gesinnten Grafen Wilhelm zu Fürstenberg war[11]) und nach dem Rückfall an den Grafen Friedrich infolge der starken Beteiligung am Bauernkrieg die Gunst seines Herrn verscherzt hatte. Zur Stiftung dieses Hochaltars konnte sich Graf Friedrich um so mehr gedrängt fühlen, als seine Besitzvorgänger, die Herren von Blumberg und von Stein, sich durch die Schenkung der beiden Seitenaltäre verewigt hatten[12]).

Die Figur hatte, wie erwähnt, eine Barockfassung erhalten, und zwar laut Inschrift auf der Rückseite durch den Hofmaler Franz Joseph Weiß im Jahre 1765[13]). Sie war indes ursprünglich, wie sich beim Ablaugen herausstellte, nicht gefaßt gewesen. Nur die Augensterne waren mit rotem Mennig angedeutet.

II. STILKRITIK.

(Abb. 1—7.)

Der erste Hauptteil der Wirkung geht von der Büste aus. Im Gegensatze zu den bewegten Schoßpartien atmet hier alles eine verklärte Ruhe. Nur das in kräftigen, gelösten und gewellten Strähnen auf die Schultern fallende Haupthaar führt ein bescheidenes Eigenleben. Es dient als Folie für das Gesicht, von dessen

---

9) unter Pfarrer Kaspar Dierberger (gest. 1519). Der alte Bruderschaftsrodel ist im Pfarrarchive noch vorhanden.

10) Heiratsabrede vom 19. Februar 1516. Mitt. a. d. f. Archiv I Nr. 78.

11) Mitt. a. d. f. Archiv. I. Nr. 154, 184.

12) Feurstein, Beiträge zur Geschichte von Donaueschingen. Schriften des Vereins f. Gesch. und Naturgesch. der Baar XIV. Heft 1920 S. 109 ff.

13) »Franc. Jos. Weiß restaur. 1765«.

weichen edlen Formen ein bestechender Liebreiz ausgeht. Die Stirne ist gewölbt, die mandelförmigen Augen etwas schief gestellt, die Nase kräftig geformt mit etwas nach oben gebogener Spitze, der Mund schmal und flach eingesetzt. Das sichtbare linke Ohr sitzt um seine ganze Länge zu tief. Ein kräftiges Doppelkinn und der quellende Hals vollenden die weiche Wirkung dieses prächtigen Typs, in dem die ganze Gemütstiefe der ausklingenden Mystik des Mittelalters wie in einem letzten Aufflackern ergreifend zum Ausdruck kommt. Schon hier müssen Zweifel an der sonst naheliegenden schwäbischen Herkunft des Bildwerkes auftauchen, denn diese ausnehmend fein und weich modellierten Gesichtstypen weisen nach den Kunststätten Mittelfrankens. Der Stimmungsgehalt der Büste wird verstärkt durch die sitzende Figur des Bambino, der mit einem bis zu den Füßen reichenden, am Brustteil gefälteten Hemdchen bekleidet ist — auf schwäbischen Bildwerken ebenfalls eine seltene Erscheinung. Die ursprüngliche Geste der beiden ergänzten Unterarme ist ungewiß; die vortreffliche Ergänzung durch Viktor Mezger in Überlingen dürfte aber, ebenso wie bei der rechten Hand der Madonna, das Richtige getroffen haben. Im Gegensatze zu der edlen Formensprache des Madonnentyps befremdet das mit seinen vorstehenden Backenknochen, der Stumpfnase und den spiralig geringelten Locken etwas negerhaft anmutende Köpfchen des Jesukindes, in seiner Eigenart am ehesten an die mesquinen Typen des Hans Leinberger von Landshut gemahnend.



Abb. 1. Madonna von Donaueschingen (vor der Wiederherstellung).

Der zweite und vielleicht der aufdringlichste Teil der Gesamtwirkung liegt in dem mächtigen stoffreichen Mantel mit seinem reichen Formenspiel von

Bäuschen, Falten, Schlingen und kleinen Knicken, der aber im übrigen ein solches Eigenleben führt, daß er die Körperformen der Figur mit Ausnahme der Büste und der unteren Fußpartien völlig überwuchert. Der überlange Mantel liegt wie



Abb. 2. Madonna von Donaueschingen (Teilansicht).

gesagt an der Büste eng an, das eine Ende ist in kühnem Wurf seitwärts bis zur linken Brustgegend hochgezogen, wo es einerseits durch den Druck der linken Hand, anderseits durch die dagegen gestemmten Füße des Kindes festgelegt wird. Durch das Heraufziehen des Mantelzipfels drängt sich der Stoff vor den Schoßpartien der Figur zu einem mächtigen, in riesigen Unterscheidungen herausgearbeiteten Wulst zusammen, dessen Konturen durch zwei fast konzentrisch-ovale

Faltenkämme gebildet werden, deren oberster sich in einem kräftigen schnabelförmigen Zipfel nach vorn umlegt. Die seitlichen Teile der etwas auf Kosten der Gesamtwirkung in die Breite gezogenen, von kleinen Knicken durchsetzten Drapierung sind manieriert verschlungen oder wie zur Linken in ohrmuschelartiger Volute aufgestülpt. Das Standmotiv ist ausgesprochenermaßen ganz das der Übergangszeit. Die Figur wiegt sich auf dem stark ausgebogenen linken Bein, während das rechte leicht zurückgenommen als Spielbein ausgebildet ist.

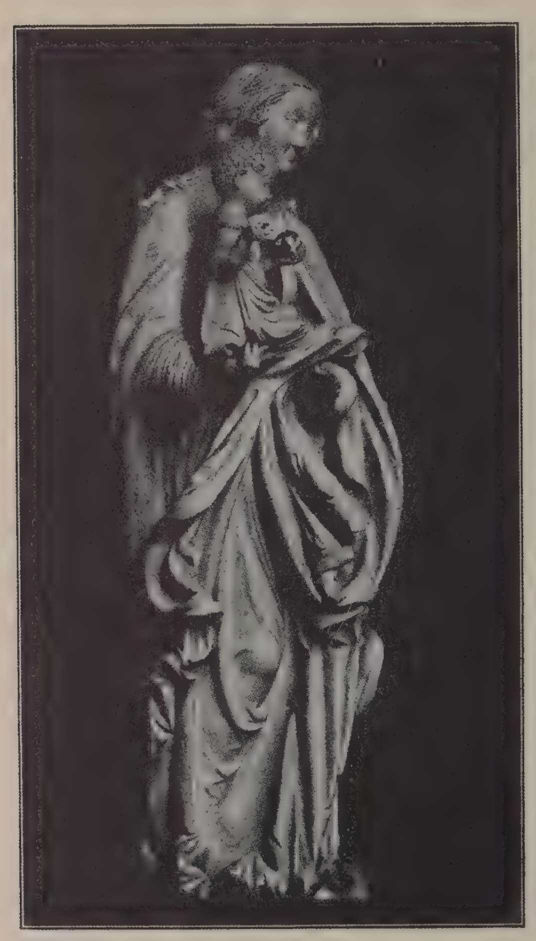


Abb. 3. Madonna von Donaueschingen (Seitenansicht).

In der ganzen schwäbischen Plastik findet sich nichts Ähnliches. Die Figur, die nach ihrem, das organische Körpergerüst überwuchernden Gewandstil, ihren Kopftypen, ihrem Standmotiv und der modischen Tracht der Verfallzeit dem beginnenden 16. Jahrhundert angehört, fällt, etwa verglichen mit den schwäbischen oder rheinischen Plastiken jener Tage, die mit einem wirren Faltengemengsel die Körperformen zerschneiden oder in mächtig geschwungenen Parallelfalten sich ausleben, gänzlich aus dem Rahmen heraus. Die ganze weiche Formensprache der Donaueschinger Madonna mit ihrer alle eckigen Brüche und scharfen Kanten vermeidenden, mit tiefen Mulden und wulstigen Faltenkämmen arbeitenden, die große durchgehende Linie betonenden Draperie ist jenseits des Lech zu Hause. Dort im eigentlichen Bayern ist zweifelsohne die Heimat unserer Figur zu suchen[14]). Die ganze schwäbisch-rheinische

[14]) Münsterbaumeister Kempf in Freiburg und Dr. Gröbbels in Sigmaringen haben die Figur auf den ersten Blick als bayerisch bezeichnet, während Dr. Halm in München in einer Zuschrift an den Verfasser sie zwar der Zeit des Landshuter Kreises, aber dem Charakter nach der schwäbischen Schule zu-

Faktur, die in den Altären von Breisach, Niederrottweil, des Freiburger und Ulmer Münsters, von Heinstetten, Wangen, Reutti u. s. f. so typisch vertreten ist, bietet keinerlei über die Gemeinsamkeit des Zeitstils hinausgehende Verwandtschaftsbeziehungen. Man trete dagegen vor das Hauptwerk der altbayerischen Holzplastik, den grandiosen Hochaltar des Landshuter Meisters Hans Leinberger im Kastulusmünster zu Moosburg[15]), und man wird sofort verwandte Akkorde empfinden. Hier wie dort »dekorativer Stil, keine kleinliche Schnitzelei, das Holz wie eine bildsame Masse behandelt, durchweg die große durchgehende Linie betont, die Massen plastisch zusammengefaßt« [16]). Der Eindruck verstärkt sich bei einem Blick auf die Bronzefigur desselben Meisters mit demselben Rhythmus der Falten-

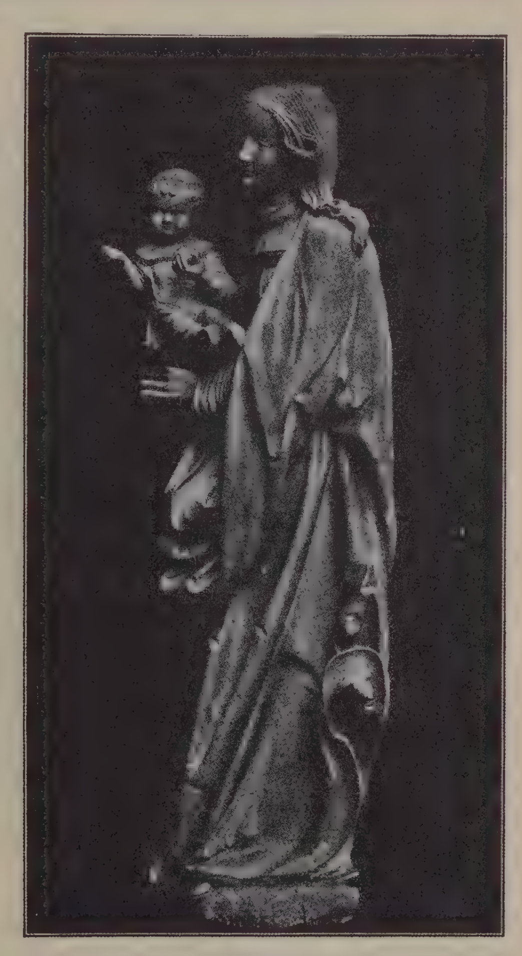


Abb. 4. Madonna von Donaueschingen (Seitenansicht).

weist. Prof. Dr. Sauer-Freiburg würdigt die Madonna anschließend an eine Besprechung des Flügelaltars von St. Georgen im Schwarzwald (aus dem Jahre 1520) in »Reformation und Kunst im Bereich des heutigen Baden«, Freiburger Diözanarchiv, Neue Folge 19. Bd. 1919 S. 389 erstmals in folgender Weise: »In ganz anderer Art tritt der Stil der Spätzeit in dem etwa gleichzeitigen Glanzstück einer Gottesmutter in der Kirche zu Donaueschingen auf; das Gewand, das sich oben noch ruhig und breitflächig um die Glieder schmiegt, unten aufgestaut, flatternd, geknittert, an den Faltenröhren eingebuckt wie an den Figuren am Heinstettener Altar, der Ekstase fieberhafter Erregtheit und Bewegtheit ist mit einem Male die regungslose Ruhe gefolgt, dabei ein Antlitz, aus dem der berückende Liebreiz tiefster Gelassenheit und seligster Mütterlichkeit strahlt. In der Hauptanordnung ist die Gruppe annähernd mit einer andern in der Kapelle zu Nieder-Eichsel zu vergleichen, aber in stilistischer Hinsicht steht sie bei uns noch einstweilen ohne Gegenbeispiel da«.

[15]) Abgebildet in den Kunstdenkmälern des Königreichs Bayern 1. Bd. 1. Teil Tafel 51.

[16]) Habich, Hans Leinberger, der Meister des Moosburger Altars, Münchener Jahrbuch der bildenden Künste I. 1906 S. 113.

linien[17]). Nicht als ob unsere Madonna je in Leinbergers Werkstatt gestanden hätte. Berthold Riehl warnt[18]) mit Recht vor überstürzter Zuteilung an einen bestimmten Meister auf Grund von übereinstimmenden Faltenmotiven, die sich bei zahllosen Plastiken Bayerns finden und auf den Zeitstil zurückgehen.



Abb. 5. Magdalena von Klein-St. Anton im Reischach B. A. Altötting.



Abb. 6. Madonna von Beinberg B. A. Schrobenhausen.

Noch näher kommt indes unserer Figur eine von Krenіß und Leinberger in gleicher Weise beeinflußte Magdalena aus der Klein St. Anton-Kapelle in Reischach B. A. Altötting (Abb. 5), die im Gewandstil und in der Breitenanordnung erhebliche Vergleichspunkte mit unserer Madonna bietet, vor allem aber zwei niederbayerische Madonnen. Einmal die Madonna von Beinberg Bez. Schrobenhausen,

---

[17]) Abbildung bei Habich. Auch eine Maria mit Kind der Sammlung Oppenheim Nr. 123 Tafel 66 zeigt eine Reihe formaler Übereinstimmungen.

[18]) Kunstdenkmäler des K. Bayern 1. Band 1. Teil S. 346.

die Begleitfigur[19]) einer Kreuzigung (Abb. 6). Man findet gerade hier dieselbe Anordnung der Gewandfalten, nur alles flacher gehalten und weniger unterschnitten, eine über die Gleichheit des Zeitstils weit hinausgehende Verwandtschaft der Drapierung, eine Stilgemeinschaft, die für das Auge nur durch die beträchtliche Einschnürung des Oberkörpers und die derbe Gesichtsform beeinträchtigt wird, überhaupt alles schon in barocker Auflösung, das Ebenmaß der Formen verloren[20]).

Sodann eine lebensgroße Madonna mit Kind in der Sammlung Wolter in München, aus Ortenburg bei Passau stammend, die auf den ersten Blick mit unserer Figur zusammengeht (Abb. 7). Während die Beinberger Madonna sich in ausbündigem Manierismus verliert, macht diese um 1530 anzusetzende Figur mit ihren flachen Formen einen etwas müden Eindruck und mutet in ihrer Breitenausdehnung, in ihrem Standmotiv und im ganzen Faltenstil wie eine schwächliche Nachbildung unserer Madonna an[21]). Man wird so auf die Regensburg-Landshuter Gruppe der bayrischen Plastik als die Stammheimat des Donaueschinger Bildwerkes geführt. Hier, wo der Donaustil unter der Führung Albrecht Altdorfers entstanden und

Abb. 7. Madonna von Ortenburg (Sammlung Wolter-München).

[19]) Ebenso ein sitzender Antonius Eremita aus derselben Kapelle, jetzt im Bayr. Nationalmuseum in München. Vgl. Kunst. d. K. Bayern 1. Bd. 3. Teil. S. 2319 u. 2623.

[20]) Nach dem bayerischen Inventarisationswerk steht diese manierierte, aber virtuos geschnitzte Kreuzigungsgruppe — nebst einer verwandten in Hohenwart — ziemlich allein in dem jetzt noch zum schwäbischen Bistum Augsburg gehörenden B. A. Schrobenhausen und wird hier ebenfalls der Landshuter Bildhauerschule zugeschrieben. Kunstdenkmäler d. K. Bayern 1. Bd. 1. Teil. S. 150, 153. Vgl. auch Amtl. Ber. a. d. Kgl. Kstslgn. 1917/18 S. 200.

[21]) Wolter, Bayerische Plastik des 15. u. 16. Jahrhunderts. Festschrift des Münchener Altertumsvereins. München 1914, S. 65 ff. Nach Wolter finden sich ähnliche Stilerscheinungen »sowohl in Passau, als in Deggendorf, Straubing und besonders in Regensburg. Der ganze Bayrische Wald ist davon beherrscht«. Daher erklärt es sich wohl auch, daß unsere Madonna dem Passauer Abend auf seiner schwäbischen Reise auffiel und er sie als einzige kunstgeschichtliche Notiz in seinem Buche verewigte.

mehr als einen Ableger nach der Plastik hin getrieben hat — man vgl. übrigens den Kopftyp Altdorfers, etwa bei der Madonna mit den Engeln mit unserer Figur — muß dieses bedeutende, bislang der Kunstforschung gänzlich entgangene Werk örtlich festgelegt werden, und zwar verrät die unvergleichlich weiche Modellierung der Kopfpartien unserer Madonna die Hand eines Meisters, der in Niederbayern seßhaft, ähnlich wie Altdorfer mittelfränkisch beeinflußt war.

Was den vermutlichen Besteller des großen Altarwerkes von 1522, den Grafen Friedrich zu Fürstenberg, wohl veranlaßt hat, mit seinem bedeutenden Auftrage gerade nach der mittleren Donau zu gehen? Regensburg war einer der ganz großen geistigen Mittelpunkte Deutschlands, und man braucht gewiß nicht nach Gründen suchen, die die Grafen von Fürstenberg mit Regensburg und seinem Kunstkreis in Berührung brachten. Die Reichstage, die Beziehungen zum bayerischen Herzogshause, die Donaustraße, die seit 1516 mächtig einsetzende Wallfahrt zur »schönen Maria« erklären manches. Immerhin bleibt die Frage offen, warum örtlich näherliegende Kunstzentren übergangen wurden. Aber die Ulmer Kunst war damals erstarrt, die Augsburger Plastik ohne besondere Bedeutung. Der Reiz der Neuheit lockte, und so bleibt die Donaueschinger Madonna das vereinzelte Werk eines landfremden Künstlers, der vielleicht zu früh sterbend, um eine Schule zu hinterlassen, meteorartig auftaucht, um sofort wieder zu verschwinden.

CLAUS SLUTER EIN NIEDERSACHSE?

VON

V. C. HABICHT.

»N'est-ce pas en effet en Allemagne plus qu'ailleurs que l'on trouve ce goût des draperies touffues et agitées, lourdes et violement secouées ou brusquement plissées, que l'atelier de Claux Sluter va remettre à la mode? N'est-ce pas en Allemagne que les tendances au réalisme alors triomphant s'étaient formulées d'abord de la façon la plus expressive? M. Pitt à ébauché cette thêse dont la demonstration n'est pas encore faite et qui n'a pas besoin d'ailleurs, pour se faire accepter dans sa forme la plus générale, que Claus Sluter soit d'origine allemande plutôt que hollandaise.«

Mit diesen Worten macht H. Michel[1]) die Hypothese Pitts vom deutschen Ursprunge Claus Sluters so ziemlich zu der seinen. Die von H. Stein[2]) ausge-

---

[1]) cf. A. Michel, Histoire de l'Art, Tome III 1, p. 386 ff.

[2]) H. Stein in Bibliothèque de l'École des Chartes 1899, p. 86—93 und 372—375.

sprochene Meinung, daß ein Claux de Sleussure dit de Moyance, maçon sein Vater sein könne, weist er dagegen ab. Die Schreibungsart läßt auch gar nichts anderes zu.

Nicht dieser Mainzer Maurer, wohl aber Träger des in Niedersachsen häufig erscheinenden Namens Sluter scheinen in der Tat die nächsten Verwandten des berühmten Dijoner Meisters gewesen zu sein. Wenn Kleinclauß[3]) in seiner Arbeit über Sluter mit apodiktischer Bestimmtheit behauptet, »Sluter est au contraire un nom hollandais«, so begeht er denselben Fehler, den er Stein seiner philologischen Unexaktheit wegen vorwirft. Er hätte dann vor allem selbst den Nachweis für das Vorkommen des Namens Sluter in Holland in der Zeit um 1380 bringen müssen. Originaire de Hollande ist er nach der merkwürdigen Bezeichnung: »Claux Sluter de Orlandes« in der Urkunde der Abtei von Saint-Étienne in Dijon vom 7. April 1404 — wie Kleinclauß will — noch lange nicht. Liegt ein Schreib- oder — was wahrscheinlicher ist — ein Hörfehler vor, kann das Wort Orlandes alles mögliche bedeuten.

Gelegentlich meiner Studien über die niedersächsische Malerei und Plastik ist mir der Name so oft vorgekommen, daß ich wenigstens die wichtigsten Träger dieses Familiennamens einmal zusammenstellen möchte.

Wie mein Zitat Michels zu Eingang dieses Aufsatzes dartut, glaube auch ich an eine deutsche Herkunft Sluters. Das Zusammentreffen mit dem zahlreichen Erscheinen des Namens in der niedersächsischen Gegend gibt mir die Veranlassung zu vermuten (mehr nicht!), daß er ein Niedersachse gewesen ist.

Ich will nun, ehe ich versuchen werde, auch die künstlerischen Beziehungen Claus Sluters zur niedersächsischen Kunst ganz kurz darzutun, zunächst die mir bekannt gewordenen Sluter — bis um 1400 — aufführen:

(1) Mester Jan Sluter 12. V. 1379 in Göttingen[4]).

(2) Rikele Borgardes, Ehefrau des Bürgers Hermann Sluter. 13. VII. 1390 in Hildesheim[5]).

(3) Nicolaus Sluter, plebanus in Peine. 22. III. 1395[6]).

(4) de Slutersche 22. IV. 1399. Hildesheim[7]).

(5) Werneke Sluter. 1400. Hildesheim[8]).

In Lübeck erscheint der Name nach dem Urkundenbuch verschiedentlich:

(1) 7. I. 1357 Heinrich Sluter, Laiendiener in der Curie Klein-Rheinfeld[9]).

---

3) A. Kleinclauß, Claus Sluter. Paris o. J., p. 38.

4) cf. G. Schmidt, Urkundenbuch der Stadt Göttingen. Hannover 1863, p. 303, Nr. 290.

5) R. Doebner, Urkundenbuch der Stadt Hildesheim. II. Teil. Hildesheim 1886, Nr. 707.

6) H. Hoogeweg, Urkundenbuch des Hochstiftes Hildesheim. 6. Teil. Hannover 1911, p. 848, Nr. 1296.

7) R. Doebner, a. a. O. Nr. 1081 S. 603.

8) R. Doebner, a. a. O. Nr. 1152 S. 636.

9) Urkundenbuch der Stadt Lübeck. IV. Bd. Lübeck 1873. S. 63 (Nr. LXII).

(2) 2. III. 1368 u. ff. Lambert Sluter[10]).

(3) 21. XII. 1387 derselbe in einem Briefe an Johannes, Hauptmann in Calais[11]).

(4) 25. VII. 1378 Eberhard Sluter[12]).

Bezüglich der im Hoyer Urkundenbuch[13]) erscheinenden Namen handelt es sich zum Teil um adelige Träger eines Namens de Sluter, Slutere usw., der aber offenbar mit den bürgerlichen Familiennamen in keinem Zusammenhang steht.

Es werden dort genannt:

(1) vor 1220 Rotbert von Slutere (Hoyer Urkb. I. Abt. H. IV S. 27).

(2) 1241 Gerhardus de Slutere (Hoyer Urkb. VII. 18, 167).

(3) 1260 Gerlacus de Slutere (Hoyer Urkb. I. H. IV S. 15).

(4) c. 1300 Ghert von Sluttere (Hoyer Urkb. I. H. IV S. 47).

(5) c. 1301 Arnd de Slutere (Hoyer Urkb. I. H. IV S. 25).

(6) c. 1313 Wilhelmus de Slutere (Hoyer Urkb. II. Nr. 35).

(7) 5. T. 1340 Johannes Slutere (Hoyer Urkb. VII. Nr. 92).

(8) 10. Aug. 1343 Henrich und Arend Slutere und Albert sein Sohn (Hoyer Urkb. I. Nr. 1073).

(9) 9. IV. 1442 Ekhard Sluter, Vikar zu Nienburg (Hoyer Urkb. I. Nr. 471).

In Hagen i. Westf. begegnet uns nur ein Vertreter, und zwar:

(1) 28. VII. 1406 Hinrik Slüter, Borgermester tho dem Haghen[14]).

Ebenso treffen wir in Goslar nur einmal den Namen:

(1) c. 1350 Bodo Sluter (Boden Slutere)[15]).

Das Bemerkenswerteste an diesen archivalischen Erwähnungen beruht auf zweierlei. Erstens tritt uns ein Sluter, der plebanus aus Peine, mit genau dem gleichen Vornamen wie unser Künstler entgegen und dann wohnen die Hildesheimer Sluter sämtlich in der Dammstadt, einer Vorstadt Hildesheims, die ihre Entstehung der Ansiedelung flämischer Elemente verdankt[16]) (bereits 1196).

Es ist nach der letzteren Tatsache hinsichtlich der Tätigkeit Claus Sluters in Dijon zweierlei denkbar. Entweder gehörte die Familie zu einer der aus Flamland in Hildesheim angesiedelten, und erklären sich daher die Beziehungen und das Auftauchen Sluters im Westen, oder die Seßhaftigkeit des niedersächsischen Hildesheimer Zweiges der Familie in der Dammstadt hat eben die Verbindung dank der flämischen Nachbarn in der Dammstadt mit dem Westen geschaffen. Beide Vermutungen haben Momente, die für ihre alleinige Gültigkeit sprechen. Die niederdeutsche Form des Namens Sluter (Schließer) und das Erscheinen des-

---

10) Urkundenbuch der Stadt Lübeck. IV. Bd. Lübeck 1873. S. 115 (Nr. CXVIII).

11) Urkundenbuch der Stadt Lübeck. IV. Bd. Lübeck 1873. S. 541 (Nr. CDXCIV).

12) Urkundenbuch der Stadt Lübeck. IV. Bd. Lübeck 1873. S. 382 (Nr. CCCLI).

13) Vgl. W. v. Hodenberg, Hoyer Urkundenbuch. Hannover 1855.

14) Ehmck und Bippen, Bremisches Urkundenbuch, Bd. IV. Bremen 1886, p. 456, Nr. 349.

15) G. Bode, Urkundenbuch der Stadt Goslar. Halle 1905. Vierter Teil, p. 275, Nr. 397.

16) cf. H. Bertram, Geschichte des Bistums Hildesheim. Hildesheim 1899, p. 210ff., 320ff.

selben in Göttingen, Peine, Lübeck und Goslar sprechen allerdings sehr dafür, daß wir es mit einer in Niederdeutschland weit verbreiteten Familie zu tun haben.

Den wichtigsten Fingerzeig für das Auftauchen Sluters in Dijon selbst scheinen mir allerdings die unzweifelhaft sicheren Verbindungen mit dem Westen, wie sie in der Hildesheimer Flamländerkolonie auftreten, zu geben. Ferner braucht es ja auch kein Zufall zu sein, daß ein Vertreter der Familie in dem von Lübeck aus nach Calais gerichteten Briefe genannt wird.

Um methodisch überzeugen zu können, bedürfte es da allerdings des Nachweises von Hildesheimer oder Lübecker Arbeiten, die berechtigen könnten, in ihnen eine Vorstufe des künstlerischen Ausdrucks und Formwillens Claus Sluters zu erblicken. Das kann man nun leider nicht. Man kann es um so weniger, als es ja keine Frage sein kann, daß die wesentlichen Neuerungen der trecentistischen Kunst Hildesheims und Lübecks ihren Ursprung dem Westen selbst verdanken. Vergessen wir doch nie, daß die deutschen Meister des 14. und 15. Jahrhunderts genau denselben Ehrgeiz, à la mode zu erscheinen, besaßen, wie ihre Erben im 18. Jahrhundert.

Es kann sich demnach nur um ein Formgefühl handeln, um eine Auffassung der menschlichen Gestalt, der Gewandung und des Gestus, die außerhalb oder über der à la mode Sprache stehen bleiben müssen.

Solche aus dem niedersächsischen Stammesempfinden heraus geborene und für den Schulkreis typischen Sonderarten zeigt nun gleich das Werk, das nicht nur zeitlich, sondern auch qualitativ an die Spitze der niedersächsischen Arbeiten aus der Jahrhundertwende zu stellen ist: Der Grabower Altar Meister Bertrams. So wenig es eine Frage sein kann, daß die Kunst Meister Bertrams nicht in Hamburg oder dem weiteren Niedersachsen gewachsen ist, so wenig kann es doch auch andererseits übersehen werden, daß niedersächsisches Empfinden und Denken an seinen Arbeiten mit zu ihrer tatsächlichen Gestaltung eingewirkt haben. Über die erste Frage, den Ursprung der formalen und stilistischen Elemente, soll hier nicht gehandelt werden. Ebensowenig bedarf es nach Lichtwarks — gerade in dieser Hinsicht — aufschlußreichen Untersuchungen eines Beweises für das Vorhandensein niedersächsischer Anschauungs- und Formungselemente in Bertrams Werken.

Es ist nicht üblich und auch nicht berechtigt, so weit auseinanderliegende Arbeiten wie den Grabower Altar von 1379 und die Werke Sluters zu konfrontieren. Es ist dies um so weniger möglich, als wir gewohnt sind, nur einer feinmechanischen Präzisionsarbeit gleichenden Stilkritik Zutrauen zu schenken. Ich will deshalb, und weil ich mich aufrichtig zu diesen Anforderungen bekenne, kein Wort über das nur aus dem Empfinden heraus Nachmeßbare verlieren und überlasse es dem nachprüfenden Urteil, ob und warum man Gestalten wie den des Propheten Ezechiel Bertrams neben einen Zacharias Claus Sluters oder einen Johannes den Täufer Bertrams neben den Sluters stellen darf. Überdies genügt ein Hinweis auf die Ar-

beiten Meister Bertrams vollauf. Denn mag Sluter nun in der Tat aus Hildesheim, Lübeck oder Göttingen stammen, so können ihm die Werke Bertrams keinesfalls verborgen geblieben sein. Ja es ist kaum anzunehmen, daß bedeutendere Plastiken als die Bertrams in dieser frühen Zeit in Niedersachsen geschaffen worden sind, selbst wenn man mit dem Verluste großer Arbeiten rechnet. Am 1. März 1385 wird Sluter in Dijon angestellt. Wo er sich vorher aufgehalten hat, wissen wir nicht. Ist er in der Tat ein Niedersachse, so hat er einen zeitlich fast unmittelbaren Eindruck von den Arbeiten Bertrams mitgenommen. Oktober oder November 1393 wird er nach Schloß Mehun-sur-Jèvre geschickt, um die Arbeiten von André Beauneveu zu studieren. Warum sah sich sein Auftraggeber, der Herzog Philipp der Kühne, dazu veranlaßt? Besäßen wir die verloren gegangenen, vor 1391 entstandenen Arbeiten Sluters, so könnten uns die wohl eine Antwort geben. Die uns überkommenen, frühst entstandenen sind der Johannes der Täufer und die Hlge. Katharina vom Portal der Kartause in Champmol. Da waren mindestens schon zehn Jahre verflossen, seit er seine Heimat verlassen hatte. Trotzdem schickt ihn — den erfahrenen und begünstigten Meister — sein Gönner noch 1393 zu einem französischen Künstler. Ich will die Vermutungen nicht weiter ausspinnen. Sprechen die Archivalien [17]) und bestätigen sie die niedersächsische Herkunft Sluters, so ist dann immer noch Zeit dazu.

Auf später entstandene niedersächsische Plastiken einzugehen, hat keinen Wert; da sie für eine Beeinflussung Sluters nicht mehr in Betracht kommen und überdies so stark von ausländischen Elementen durchsetzt sind, daß sie nichts anderes als die eigenen Werke Sluters bekunden. Denn daß sich Sluter im Stilistischen stark an burgundische Vorbilder angeschlossen hat, kann nach den Untersuchungen von Kleinclauß nicht mehr bezweifelt werden [18]). Selbst die Statuen der goldenen Tafel — falls sie tatsächlich so früh — 1390 — entstanden sein sollten — sind weit mehr frankoburgundisch als niedersächsisch.

Ich fasse zusammen: Die Tatsache des häufigen Erscheinens des Namens Sluter in Niedersachsen berechtigt zum mindesten eine Nachprüfung der wirklichen Stammeszugehörigkeit Sluters. Die Eigenart seiner Werke schließt es — trotz der unleugbaren Abhängigkeit von burgundischen Arbeiten — nicht aus, daß er Niedersachse gewesen ist. Ich gebe zu, daß diese »Gefühlsmomente« vor den archivalischen Belegen zurücktreten müssen. Ein Künstler wie Claus Sluter verdient ein eifriges Nachspüren und eine größere Klarheit über seine Herkunft, als wir sie besitzen, aber jedenfalls [19]).

[17]) Leider ist es mir nicht möglich, in Dijon Nachforschungen anzustellen; ohne die diese Untersuchungen fragmentarisch bleiben. Man beginnt in unserer Forschung, solche »Fragmente« geradezu zu verübeln. Als ob der Grund hierzu nicht in allen Fällen eine Geldfrage wäre.

[18]) cf. Kleinclauß, L'Atelier de Claus Sluter et les Prédécesseurs de Claus Sluter. Gaz. d. Beaux Arts 1903 und 1905; id. a. a. O.

[19]) Die obige Arbeit ist geschrieben und der Schriftleitung eingereicht Anfang 1914.

MAX DVOŘÁK.
EIN VERSUCH ZUR GESCHICHTE DER HISTORISCHEN GEISTESWISSENSCHAFTEN.

VON

OTTO BENESCH (WIEN).

Die innere und äußere Erschütterung, die Max Dvořáks jäher, früher Tod für den Kreis seiner Schüler und Freunde bedeutete, war zu groß, als daß in der dem traurigen Ereignis unmittelbar folgenden Zeit an eine Betrachtung seines Wirkens und Werkes hätte gedacht werden können, die nicht bloß einem Ruf des Schmerzes und der Trauer über den unermeßlichen Verlust entspringt, sondern den Versuch einer Würdigung von Dvořáks wissenschaftlicher Stellung und Bedeutung im Geistesleben seiner Zeit, soweit wir sie uns heute zu Bewußtsein bringen können, unternimmt. Daß heute, ein Jahr nach dem Tode des Gelehrten, ein objektives Erfassen und adaequates Ermessen seiner Bedeutung auch nicht einmal annähernd möglich ist, sondern eine solche Würdigung notwendig in den Grenzen eines bescheidenen Versuchs bleiben muß, ist natürlich angesichts der alten Wahrheit, daß Geister größten Stils niemals während der Zeit ihres Lebens oder kurz nach ihrem Tode in der ganzen Größe und Tragweite ihrer Errungenschaften erfaßt werden können, sondern daß zu ihrer objektiven Beurteilung die allen wichtigen geschichtlichen Erscheinungen gegenüber erforderliche historische Distanz nötig ist. Unter diesem Vorbehalt sei im folgenden ein solcher Versuch unternommen.

Max Dvořák wurde am 24. Juni 1874 zu Raudnitz in Böhmen geboren. Er ist im Zeitalter des historischen Kritizismus aufgewachsen. Seine früheste wissenschaftliche Entwicklung steht ganz in dessen Zeichen. Er war ja, wie ein anderer jungverstorbener Kunstgelehrter, den er sehr hoch schätzte: Ernst Heidrich, von Haus aus Historiker. Konkrete historische Probleme, quellenkritische Fragen, Beiträge zur Urkundenforschung sind die Gegenstände seiner ersten Aufsätze und Abhandlungen, die mit dem Jahre 1895 anheben [1]). Daß Dvořák als Historiker begann, hat tiefere Gründe als Herkunft und erste wissenschaftliche Erziehung, so sehr diese auch seine ganze Veranlagung begünstigt und seine geistige Mission vorbereitet haben mögen. Nicht allein in dem Umstande, daß der Vater Dvořáks selbst dem historischen Gelehrtenberufe angehörte, daß das Archiv und die Bibliothek des Lobkowitz'schen Schlosses Raudnitz, die ganze Vergangenheitsstimmung, die über einem alten Adelsschloß liegt, in ihm die erste Neigung zu jener Studienlaufbahn geweckt haben mochten, der die auf den

[1]) Das Nähere in der ausführlichen, von K. M. Swoboda zusammengestellten Bibliographie (Ein Gedenkblatt für M. Dvořák, Wien 1921), auf die hier ein für allemal verwiesen sei.

Universitäten Prag und Wien verbrachten Jahre gewidmet waren, dürfen wir die Veranlassung zu gerade diesem Beginn sehen. Das, was er in dem Nachruf für Alois Riegl sagte, gilt auch von ihm selbst: »Man kann immer wieder die Beobachtung machen, daß begabte Forscher sich in ihren Studienjahren jenem Zweige ihrer Wissenschaft zuwenden, der am weitesten vorgeschritten ist. Dies war in den siebziger und achtziger Jahren in Wien ohne Zweifel in den historischen Disziplinen die Erforschung der mittelalterlichen Geschichte, wie sie am Institute für österreichische Geschichtsforschung gelehrt und angewendet wurde.« Zu Dvořáks Studienzeit war die Situation die gleiche, mit der Erweiterung, daß damals Riegl und Wickhoff bereits begonnen hatten, die auf dem Gebiet der historischen Wissenschaften gemachten Errungenschaften auf die Kunstgeschichte zu übertragen. Es war eine Folge der tief wissenschaftlichen Veranlagung und Natur seines Denkens, daß er bei seiner eminent musikalischen Art, Werke der Kunst und der Dichtung zu erleben, von Kindheit auf in engstem Kontakt mit Kunstwerken, unter denen sich eine der schönsten Schöpfungen des alten Bruegel befindet, erst in der Schule der allgemeinen Geschichtswissenschaft und der historischen Hilfswissenschaften jene strenge methodische Disziplin sich zu erwerben trachtete, zu der in der Kunstgeschichte damals erst Ansätze vorhanden waren. Die Frucht dieser Schulung ist seine Dissertation eine Abhandlung: über die Urkundenfälschungen des Reichskanzlers Kaspar Schlick. Sie ist, als geistvolle Lösung einer schwierigen historischen Gleichung, durch ihre Schärfe und Folgerichtigkeit ein Musterbeispiel wissenschaftlicher Syllogistik. In der genialen Intuition von Dvořáks historischem Blick lag so viel künstlerische Eigenart, daß es als notwendige Konsequenz seiner Entwicklung erscheint, wenn das Zusammentreffen mit einem bedeutenden Lehrer wie Franz Wickhoff ihn schließlich auf jenes Gebiet der historischen Geisteswissenschaften führte, auf dem er eine so große Mission erfüllen sollte.

Das große Ereignis in der Kunstwissenschaft jener Tage war die Ausbildung der entwicklungsgeschichtlichen Methode durch Riegl und Wickhoff. In dem Nachruf, der vielfach ein wissenschaftliches Selbstbekenntnis ist, schilderte Dvořák, wie Riegl allmählich die kulturgeschichtliche (Burckhardt), die ästhetisch dogmatische (Semper) und die historisch dogmatische Richtung in der Kunstgeschichte (Schnaase) überwand und etwas Neues an ihre Stelle setzte: die auf dem wissenschaftlichen Pragmatismus begründete genetische Auffassung der Kunstentwicklung als einer Abfolge der in kausal-zeitlichem Zusammenhange stehenden künstlerischen Probleme. Riegls »Stilfragen« und Wickhoffs »Wiener Genesis« waren damals vor kurzem erschienen, als erste Vorboten und Verkünder einer neuen Ära der Kunstwissenschaft, in der diese erst ebenbürtig in den Kreis der übrigen historisch-kritischen Wissenschaften sich schließen sollte.

Man kann sich denken, welch tiefen Eindruck dieses Ereignis auf den jungen Gelehrten machte, wie sehr es richtunggebend wurde für seine Zukunft. In den Werken seiner beiden Vorgänger trat ihm zum ersten Mal die Erfüllung der von ihm

späterhin aufgestellten Kardinalforderungen für die methodische Behandlung der kunstgeschichtlichen Probleme entgegen: erstens die »Forderungen der allgemeinen historischen Methode«, zweitens die stilgeschichtliche Betrachtungsweise als »wichtigste Quelle der kunstgeschichtlichen Kritik und Erklärung«.

Der Übergang auf das neue wissenschaftliche Gebiet erfolgte bei Dvořák nicht plötzlich, sondern bereitete sich allmählich vor. Wie bei Riegl gingen in seinen späteren Universitätsjahren historische und kunstgeschichtliche Studien parallel. Neben seinem diplomatischen Problem beschäftigten ihn Studien zur Geschichte der Miniaturmalerei und als Institutsarbeit behandelte er den »Byzantinischen Einfluß auf die Miniaturmalerei des Trecento«. Diese Arbeit zeigt ihn bereits völlig in den Bahnen der von Wickhoff und Riegl inaugurierten entwicklungsgeschichtlichen Betrachtungsweise: auf der konkreten Unterlage der Denkmäler wird an einem kleinen Ausschnitt des künstlerischen Gesamtgeschehens die Wandlung demonstriert, die die Formenwelt der italienischen Kunst des späteren Mittelalters mit einem neuen Geist erfüllte und den in Werken des byzantinischen Kunstkreises nachlebenden formalen Objektivismus der Antike für sie eine neue Bedeutung gewinnen ließ.

Aus der Beschäftigung mit der gleichen Kategorie von Kunstwerken erwuchsen ihm die umfassenden Probleme, die den Gegenstand der großen, im Mittelpunkt seiner ersten wissenschaftlichen Periode stehenden Arbeit ausmachen: »Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt« (1901). Wickhoff pflegte in seiner Schule sehr das Studium von Werken der Buchmalerei und der Handzeichnung. Sie boten ein für die Anwendung der neugewonnenen methodischen Grundsätze vorzüglich geeignetes Material. Exaktheit der Beobachtung, jedes kleinste Detail berücksichtigende, gewissenhafte Feststellung des Tatbestandes, Schärfe des kritischen Blicks, der aus leisesten Andeutungen wichtige Schlüsse zu ziehen vermag, kurz alle die Grundsätze des Operierens mit historischen Quellen, deren Anwendung für die Kunstwissenschaft eine neue Errungenschaft bedeutete, sie konnten an dieser Gruppe von künstlerischen Schöpfungen in besonders eindringlicher Weise demonstriert werden. Dvořák, der nun gerade aus dem Quellgebiet dieser methodischen Grundsätze zur Kunstgeschichte gekommen war, mußte wohl in erster Linie auf das Denkmälermaterial stoßen, das ein so glänzendes Substrat für ihre Betätigung bot. Von Werken der Miniaturmalerei ausgehend, hat er in den »Illuminatoren« eines der größten Probleme der Kunst des späten Mittelalters: die Verbreitung des giottesken Stils im Norden, in ganz neuem, überraschendem Lichte dargestellt. Von diesem Werk gilt dasselbe wie von Vöges wundervollen »Anfängen des monumentalen Stils im Mittelalter«: mag auch eine spätere Zeit seine Resultate im einzelnen berichtigen, durch neues Tatsachenmaterial verschieben, die mit genialer Intuition erfaßten Grundzüge der geschichtlichen Erkenntnis bleiben unangetastet und das Werk wird seine unvergängliche Geltung als in sich geschlossenes Geistesdokument für alle Zeit bewahren.

Diese Arbeit ist zugleich ein sprechendes Zeugnis für Dvořáks so bezeichnende

Art, aus dem konkret erfaßten Kleinen ins Große, Zusammenfassende, mächtige geschichtliche Räume Umspannende zu streben. Eine Gruppe von böhmischen Handschriften des späten Mittelalters wird ihm zum Anlaß der Eröffnung einer grandiosen Perspektive, die nicht nur weite Strecken der künstlerischen Welt, sondern des allgemeinen abendländischen Geisteslebens im 14. Jahrhundert erschließt. Nur ein Geist von seiner Eigenart konnte so kühne Brücken bauen, deren stolze Bögen weit entlegene Regionen miteinander verbinden, ohne daß jemals der geringste Anschein leerer Konstruktion erweckt würde. Alles ist gefüllt und gerundet in seiner Darstellung; Stein fügt sich an Stein in diesem imposanten Bauwerk, nirgends klafft eine Lücke, ein Fehler oder Trugschluß in der Beweisführung, alles schließt sich zu volltönender Einheit zusammen.

Zeigt die strenge Anwendung der kritischen Grundsätze den Denkmälern gegenüber und die Großzügigkeit in der Aufdeckung der Italien durch das Medium Avignon mit der französischen und der westlich orientierten böhmischen Malerei verbindenden Entwicklungslinie Dvořák in den »Illuminatoren« als den geistesverwandten Schüler seiner beiden großen Lehrer, so tritt doch bereits, und zwar in dieser Arbeit vielleicht deutlicher als irgendwo, ein dritter Zug auf, der etwas Neues bedeutet. Man könnte jene erste Periode von Dvořáks Werdegang, die durch die »Illuminatoren« bezeichnet wird, die historische im weitesten Sinne des Wortes nennen. Er zeigt sich da als Historiker nicht nur in der meisterhaften Beherrschung der in der allgemeinen Geschichtswissenschaft gewonnenen methodischen Grundsätze, was man ja um die gleiche Zeit auch bei Vöge und Goldschmidt beobachten kann. Er bringt aus dem anderen Gebiet noch viel mehr mit: jene Weite und Universalität der geistigen Orientierung, die den tiefsten Grundzug seines Wesens ausmacht und seine geistige Bahn vom Beginn bis zum Ende kennzeichnet. Ebenso wie in seiner literarischen Produktion bis zu den »Illuminatoren« allgemein historische Themen eine gleich große, vielleicht noch größere Rolle spielen als speziell kunstgeschichtliche, so legt dieses große Erstlingswerk Zeugnis ab von einem Geist, der in den politischen, wirtschaftlichen, sozialen, religiösen und literarischen Fragen des Mittelalters nicht minder bewandert ist als in den künstlerischen. In eigenartiger Klarheit enthüllt sich bereits in diesem Jugendwerk das geistige Bild des ganzen Forschers: die Weite und Großzügigkeit seines historischen Empfindens, das nicht auf ein enges Fachgebiet eingeschränkt ist, sondern die Gesamtheit der geschichtlichen Werte der Vergangenheit umfaßt. Sein Geist vermochte mit allem mitzuschwingen, alles zu begreifen, was durch seinen inneren Wert Anrecht auf Fortdauer im menschlichen Gedenken hat. Etwas jugendlich Großartiges liegt über den »Illuminatoren« und dieser ganzen »historischen Periode«, in der die unendliche Fülle, der Reichtum der geschichtlichen Erscheinungen auf den Forscher einströmen, noch nicht so verarbeitet zu abgeklärter Konsequenz wie in seiner Spätzeit, aber doch deren geistesgeschichtlichen Universalismus vorausnehmend. Die Gedanken und Beobachtungen

drängen sich in langen, vielgliedrigen Ketten, die das konkrete Thema umziehen und einen weiten geschichtlichen Raum darum schaffen. Dabei ist diese Denkweise weit entfernt von aller kulturgeschichtlichen Polyhistorie und schematischen Geschichtskonstruktion im alten Sinne. Niemals wird das Grundthema vom Beiwerk überwuchert, sondern immer behält es seine Geltung als Leitmotiv der Darstellung. Nicht durch die Materialität ihrer Fülle wirken die Beobachtungen, sondern dadurch, wie sie sich organisch um den leitenden Gedanken gruppieren, seiner Melodie einen mächtigen Resonanzboden schaffend.

Es wurde oben gesagt, daß diese Universalität der geistigen Orientierung im Rahmen einer allen strengen Forderungen methodischer Exaktheit entsprechenden kunstgeschichtlichen Arbeit etwas Neues bedeutete. Das könnte angesichts der Bedeutung Riegls für die geistesgeschichtliche Synthese als unzutreffend erscheinen. Doch ist zu bedenken, daß jenes Werk, in dem Riegl zum ersten Male die Resultate seines synthetischen Denkens niederlegte: die »Spätrömische Kunstindustrie«, im gleichen Jahre erschien wie die »Illuminatoren«, Dvořák also bei deren Niederschrift noch nicht durch dieses Fundamentalwerk der modernen Kunstgeschichte beeinflußt worden sein kann. Die universelle Orientierung, die für beide Forscher kennzeichnend ist, ist das Resultat einer verwandten geistigen Bestimmung und Veranlagung und wurde bei Dvořák nicht erst durch das Schülerverhältnis, in dem er zu Riegl stand, geweckt, sondern war von Anbeginn vorhanden, so sehr sie auch durch das schicksalhafte Zusammentreffen mit dem Begründer der neueren Kunstgeschichte als historischer Geisteswissenschaft genährt worden sein mag. Auch durch Wickhoff konnte sie ihm nicht vermittelt werden, dessen synthetische Bestrebungen das Nachbargebiet der Literaturgeschichte niemals überschritten.

So wichtig und geeignet auch die Miniaturmalerei als Gegenstand der Anwendung und Entwicklung exakter methodischer Grundsätze der Forschung war, so wäre es doch falsch zu glauben, daß dieses Moment allein den jungen Forscher veranlaßte, sich mit ihren Problemen auseinanderzusetzen. Dvořák besaß ein viel zu lebendiges und unmittelbares künstlerisches Empfinden, als daß er allein nach dem Gesichtspunkt der methodischen Erfordernis seine Stoffwahl getroffen hätte. Wie er selbst sagte, ist jedes Kunstwerk nicht nur eine abgeschlossene, der Geschichte angehörige Tatsache, sondern eine lebendig fortwirkende Kraft, ein Gegenwartswert. Wenn auch der Weg der Forschung durch unverrückbare Grundsätze geleitet wird, so liegt doch der Wahl der Probleme und Gegenstände das subjektive künstlerische Empfinden des Forschers und seiner Zeit zugrunde. Und die spätmittelalterliche Kunst, die in den Werken der Buchmalerei so leuchtende Farbenmärchen geschaffen hat, mit der traumhaften Zartheit und Grazie ihrer Gestalten, in denen die strenge Formenabstraktion des hohen Mittelalters durch Momente der Beobachtung des subjektiven Seelenlebens und der natürlichen Welt aufgelockert wird, stand seinem persönlichen Kunstempfinden besonders nahe.

Seine folgende Arbeit führte ihn in der gleichen Bahn weiter. Was für eine starke und innige Kraft des Erlebens er den Kunstwerken, aus denen er seine Probleme schöpfte, entgegenbrachte, bezeugen seine wunderschönen Worte von der »weihevollen Stimmung« in Jan van Eycks Bildern, die mit lautlosen Schwingen die Figuren zu umschweben scheint und den Beschauer in ein Reich versetzt, wo Leidenschaften verstummen und alles sonntäglich sich verklärt.« So schrieb Dvořák nahezu zwei Jahrzehnte später über die geistige Stimmung der Kunstwerke, denen seine zweite große Jugendarbeit gewidmet war. Niemals waren bei seinem Schaffen Überlegungen der methodischen Rationalität der Ausgangspunkt, sondern immer der Inhalt des künstlerischen Erlebnisses.

»Das Rätsel der Kunst der Brüder Van Eyck« erschien zwei Jahre nach den »Illuminatoren«. Sein Schöpfer tritt uns nicht mehr als derselbe wie in der großen Erstlingsarbeit entgegen. Die Behandlung und Vertiefung des konkreten kunstgeschichtlichen Problems nimmt einen viel größeren Raum ein, die Fragen der Kritik und des im einzelnen präzisierten Entwicklungsverlaufs überwiegen die Aufrollung des großen historischen Gesamtbildes. Schon der Charakter des Problems legte diese neue Einstellung nahe; doch hätte Dvořák niemals ein solches Problem aufgegriffen, wenn es ihm nicht inneres Bedürfnis gewesen wäre, sich aufs eingehendste mit den Gedankengängen stilistischer Analyse und Kritik auseinanderzusetzen. Wie sein Lehrer Riegl war er immer bestrebt, sich prinzipielle Klarheit über Weg und Ziel der Forschungsarbeit zu verschaffen, und so schickte er der eigentlichen Untersuchung eine methodische Einleitung voraus, die überaus wichtig ist als erkenntnistheoretische Festlegung und Formulierung seines damaligen wissenschaftlichen Standpunktes.

Aus dieser Einleitung spricht das Selbstgefühl der Generation, die die Kunstgeschichte aus einer zweifelhaften Zwischenstellung zwischen systematischer Ästhetik, kulturgeschichtlichem Enzyklopädismus und abstrakter Geschichtskonstruktion auf das Niveau einer autonomen historischen Wissenschaft erhoben hatte. Sie bedeutet die Absage an alle früheren Betrachtungsweisen: an den Dogmatismus der romantischen Geschichtskonstruktion, der die Kunst als ein Resultat zahlloser anderer Faktoren — Glieder im dialektischen Gesamtbau eines abstrakten Geistesbegriffs — zu begreifen, an den Positivismus der Milieutheorie, der aus einer Summe realer Gegebenheiten Resultate des Geisteslebens zu erklären sucht, an alle soziologischen Theoreme, die in der Kunst das Produkt bestimmter nationaler, wirtschaftlicher und politischer Voraussetzungen erblicken, an die Kulturgeschichte, der sie nur zur Illustration eines antiquarisch orientierten Gesamtbildes vergangener Zeiten dient. Das entwicklungsgeschichtliche Denken feiert seinen Triumph. Der Begriff der Kausalität ist der Schlüssel zum Verständnis aller geistigen und künstlerischen Werte der Vergangenheit. Alles Geschehen vollzieht sich mit der Notwendigkeit der historischen Logik, wo in geschlossener Kette ein Glied das andere bedingt Und die Erkenntnis dieser Notwendigkeit bedeutet zugleich die Erkenntnis und Offen-

barung der letzten Geheimnisse des geschichtlichen Werdens. »Wie uns die Scholastik gelehrt hatte, logische Gedankenketten herzustellen, so lehrte uns die moderne Wissenschaft, nach und nach die Tatsachen in einzelne vom Standpunkte der wirklichen oder als wirklich angenommenen Kausalverbindung zwingende Entwicklungsketten umzusetzen. Unter dem Einflusse der exakten Forschungsmethoden lernten wir nach und nach — bewußt oder unbewußt — in wissenschaftlichen Untersuchungen eine Tatsache nie als eine vereinzelte Erscheinung, sondern stets als ein Glied in einer bestimmten Aufeinanderfolge von Tatsachen derselben oder verwandter Art zu betrachten. Es ist dies nach unserer Überzeugung die wichtigste und bleibendste Errungenschaft, zu welcher der nach Erkenntnis ringende menschliche Geist in neuerer Zeit gelangte, der älteren dogmatisch-deduktiven Wissenschaft gegenüber so neu und epochal, als es nur die Scholastik dem frühmittelalterlichen Enzyklopädismus gegenüber gewesen ist.« Und diese ganze wissenschaftliche Gesinnung hat vielleicht ihre prägnanteste Formulierung in dem Satze gefunden: »Jede geschichtliche Bildung ist ein Glied einer bestimmten geschichtlichen Entwicklungskette und bedingt durch die vorangehenden Bildungen derselben Materie — so lautet die Voraussetzung und der Berechtigungstitel der modernen exakten Wissenschaft.«

Das Problem stellte zunächst die konkrete Aufgabe der Klärung von Attributionsfragen. Man konnte ihnen nur auf dem Wege sorgfältiger stilkritischer Analyse nähertreten. Dvořák führte sie unter Zugrundelegung der in Wickhoffs Schule allgemein angewendeten analytischen Methode durch. Die Stilkritik aber führt ihn weiter. Auf der Basis ihrer Resultate entfaltet sich eine neue Auffassung von der Genesis des nordischen Naturalismus am Beginn der neueren Zeit. Der Lösung des kritischen Rätsels folgt die des entwicklungsgeschichtlichen. Das »Wunder« der Entstehung des neuen malerischen Stils findet seine Erklärung durch den Nachweis seiner Wurzeln in den naturalistischen Problemen, die mit steigender Bedeutung die Kunst des späteren Mittelalters erfüllen. Die Konsequenz und alle bisherigen Erklärungsversuche in Frage stellende Voraussetzungslosigkeit von Dvořáks Denken hat ihn zur Aufdeckung dieser mächtigen Entwicklungskontinuität geführt. Strengste Konzentration auf die eigentlich kunstgeschichtlichen Probleme, scharfe Abgrenzung gegen alle Nachbargebiete, Einstellung auf die wesentlichsten Fragepunkte der stilistischen Entwicklung waren ihre Vorbedingung: »Das eigentliche und wichtigste Substrat der Geschichte der Kunst, wenn sie mehr sein soll als Künstlergeschichte, ist die Entwicklung der formalen Darstellungsprobleme.«

So stehen die beiden Momente der künstlerischen Kritik und Entwicklung als die beherrschenden im Vordergrund dieser Periode von Dvořáks geistigem Werdegang. Man könnte sie deshalb auch die Periode des entwicklungsgeschichtlichen Kritizismus nennen. Die genetische Betrachtung der künstlerischen Darstellungsprobleme bildet ihren hauptsächlichen Inhalt. In ihrem Hauptdokument, dem

»Rätsel«, haben die Ansätze zu einer universalgeschichtlichen Betrachtungsweise wie sie die »Illuminatoren« zeigten, keine Fortsetzung gefunden. Der Gedanke des Entwicklungszuges künstlerischer Errungenschaften durch die Jahrhunderte beherrscht den Schlußteil des Rätsels ebenso wie den gleichzeitigen Aufsatz »Les Aliscans« (Wickhoff-Festschrift).

Besonders die formanalytischen Stellen des »Rätsels« zeigen Dvořák deutlich unterm Einflusse Wickhoffs. Nicht nur das äußerliche Moment der Anwendung der Morelli'schen Methode als Grundlage der Kritik, sondern der ganze Aufbau, die Struktur der formalen Interpretation legen Zeugnis von der starken Wirkung ab, die die eindrucksvolle Erscheinung des großen Pädagogen auf ihn ausübte. Wickhoff war als Lehrer und Schulgründer eine einzigartige Persönlichkeit. In ihrem Bannkreise sehen wir Dvořák in seiner früheren Zeit, besonders was alle Fragen der formalen Interpretation und der Entwicklungsgeschichte der Darstellungsprobleme betrifft. Riegls große Denkergestalt, die ja später eine viel tiefere, nicht in unmittelbarem Einfluß sich äußernde Bedeutung für ihn gewinnen sollte, nahm damals im Rahmen der Wiener Schule eine etwas vereinsamte und abseitige Stellung ein. Daß das Problem des Naturalismus die zentrale Frage des »Rätsels« bildet, ist sicher nicht ohne die Einwirkung von Wickhoffs Geistesrichtung erklärbar. Naturalismus und Impressionismus, die Hauptfaktoren des künstlerischen Zeitwollens des späteren 19. Jahrhunderts, waren auch Gegenstand der vorzüglichsten künstlerischen Sympathien Wickhoffs und kommen überall bei Wahl und Behandlung seiner Probleme zum Ausdruck. Sein Hauptwerk steht in ihrem Zeichen und, wie sein Schüler Dvořák nach seinem Tode über seine literarischen Pläne berichtete, hegte er die Absicht der Ausarbeitung einer großen umfassenden Geschichte des Naturalismus. Wenn er auch nicht zur Durchführung dieses Werkes gelangte, so ist doch dessen leitender Gedanke als ideeller Grundzug in den ausgeführten Arbeiten nicht zu verkennen. Dieses Zugrundeliegen eines umfassenden Leitgedankens verbindet auch Dvořáks Arbeiten zu einer inneren Einheit, läßt sie nicht als disparate Gelegenheitsäußerungen erscheinen, sondern als Stationen eines großen Entwicklungsablaufs, der sie dem Sinne nach zu einer zyklischen Folge zusammenschließt. Wenn es zunächst den Anschein hat, als ob auch Dvorák seiner Problemwahl malerischen Impressionismus und Illusionismus zugrunde legen wollte, so werden wir darin gewiß eine Einwirkung von Wickhoffs Denkweise sehen können. Das gilt von seinen ausführlichen Rezensionen (eigentlich selbständigen Abhandlungen) zur Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei des 15., von seinen Aufsätzen über spanische Bilder des 17. und über impressionistische Maler des 19. Jahrhunderts; ja in seiner Stellung zum Problem des spätantiken Illusionismus kommt diese Orientierung noch einmal ziemlich spät (Palazzo di Venezia 1909) zum Ausdruck. Wenn wir heute auf Dvořáks Lebenswerk zurückblicken und zu der Erkenntnis kommen, daß doch nicht der Entwicklungsgedanke der malerischen Formprobleme es ist, der seinen Abhandlungen, die Zeit von

der ausgehenden Antike bis zur Gegenwart umspannend, in erster Linie die Einheit des inneren sinnvollen Zusammenhangs verleiht, sondern andere, tieferliegende Momente universeller Natur, so ist das ebensosehr ein Resultat der Eigenart von Dvořáks geistiger Persönlichkeit wie der allmählich beginnenden inneren Annäherung an den größten Geist, den die Wiener Schule hervorgebracht hat: an Alois Riegl.

Aus der nun folgenden Periode, die zeitlich die ausgedehnteste ist, besitzen wir kein umfassendes literarisches Werk, wie aus den früheren und der letzten, das ihre geistige Grundstimmung in typischer Zusammenfassung verkörperte. Das hat einen äußeren und einen inneren Grund. Der äußere Grund ist der Beginn von Dvořáks Tätigkeit als Lehrer und Organisator. Dvořák nahm seine Pflichten als akademischer Lehrer überaus ernst. Seine Vorlesungen waren weder Improvisationen noch Materialreferate, sondern bis in den letzten Gedanken durchgeführte literarische Arbeiten. Er legte sie alle schriftlich nieder, und da er, in ständiger Entwicklung begriffen, sich niemals selbst wiederholte, sondern seinen Standpunkt immer weiter ausbaute, so ist heute in seinem Nachlaß eine Fülle von Manuskripten vorhanden, die der Herausgabe harren und in ihrem Zusammenhange ein gewaltiges Bild der gesamten Kunstentwicklung von der ausgehenden Antike bis zum 19. Jahrhundert entrollen[2]). Sie bilden in ihrer Gesamtheit ein wissenschaftliches Oeuvre einziger Art, dessen Reichtum umso überraschender ist, als er in keinem Verhältnis zu dem steht, was der Gelehrte zwischen 1903 und 1918 tatsächlich publizierte, so groß auch die Fülle dieser kleineren Abhandlungen und Aufsätze ist. Wird Dvořáks schriftlicher Nachlaß einmal vollständig publiziert sein, dann wird es erst für den, der seine Vorlesungen nicht von Anbeginn verfolgte, möglich sein, sich das richtige Bild von seiner geistigen Entwicklung in dieser Zwischenzeit zu schaffen. Das im folgenden skizzierte will nicht mehr als ein Rekonstruktionsversuch sein. Parallel mit seinem Beruf als akademischer Lehrer geht seine Tätigkeit als Organisator der staatlichen Denkmalpflege, deren Betreuung ihm Riegl auf dem Sterbebette anvertraut hatte. Der innere Grund aber, daß Dvořák seine wichtigsten literarischen Arbeiten dieser Zeit nicht publizierte, ist der, daß er wohl selbst die innere Nötigung einer neuen Orientierung, einer tieferen Verarbeitung und Durchdenkung der Probleme, überhaupt einer neuen geistigen Einstellung empfand. Er hegte gleichsam eine ehrfürchtige Scheu davor, die noch im Fluß befindlichen Ideen und Probleme publizistisch festzulegen, ehe sie zu ihren letzten Konsequenzen durchdacht und abschließend formuliert worden wären. Als er wieder ein größeres Werk veröffentlichte, da hatte sich diese innere Wandlung bereits vollzogen und als ihr Resultat trat das geschlossene Bild einer neuen Wissenschaft zutage.

Als Dokument steht gleichsam am Eingange der nächsten Periode Dvořáks

---

[2]) Der 1. Band der Gesamtausgabe der Schriften M. Dvořáks ist inzwischen erschienen: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, hg. von Karl M. Swoboda und J. Wilde, München 1924.

sein Nachruf für Riegl [3]). Er ist mehr als ein bloßer Nachruf, er ist auch ein Bekenntnis der eigenen Anschauung vom Wesen der Kunstgeschichte. Aus ihm erfahren wir, was Riegl für Dvořák von Anbeginn bedeutet hat, und ahnen, welche neue Bedeutung er für ihn gewinnen sollte. Die beiden Momente der historischen Kritik und der Entwicklungsgeschichte, die Angelpunkte der methodischen Schulung von Dvořáks Jugend, erscheinen wieder mit besonderem Nachdruck betont, doch daneben finden wir Andeutungen, daß Riegls Gedankenwelt auch bald durch Verleihung eines neuen Inhalts für ihn Bedeutung gewinnen sollte. Er sagt da, daß es Gelehrte gäbe, die ihr Leben lang ein und dieselbe Abhandlung schrieben, wenn sie auch Stoff und Umfang ihrer Arbeiten wechselten, wogegen Riegls sämtliche Werke einer Aufgabe zu dienen scheinen, dabei aber eine Vielfalt an neuen Wegen und Resultaten offenbaren. Im Gegensatze zu Wickhoff, dessen Themenwahl und Problemstellung aus dem künstlerischen Empfinden des impressionistischen Zeitalters herauswuchs, bevorzugte Riegl jene Phasen und Phänomene der Kunstentwicklung, die bislang die Stiefkinder der Wissenschaft gewesen waren, die als Zeiten des Verfalls oder der barbarischen Unentwickeltheit gegolten hatten: die ausgehende Antike diesseits des Bereichs der »Wiener Genesis«, das frühe Mittelalter, das Barock. Im »Holländischen Gruppenporträt« z. B. legt er besonderen Nachdruck auf Manierismus und Klassizismus in der holländischen Malerei, deren Sinn auch heute noch der allgemeinen Erkenntnis verschlossen ist. Wenn Riegl auch selbst in theoretischer Rechtfertigung darauf hinzuweisen pflegte, daß er, um die »Lücken in unserer Kenntnis der allgemeinen Kunstgeschichte der Menschheit zu schließen«, sich diesen vernachlässigten Perioden zuwende, so ist diese methodische Überlegung doch ebensowenig wie bei Dvořák der primäre Anlaß der Stoffwahl, sondern eine stärkere Erlebnisfähigkeit für jene Phänomene, deren Sinn nicht so sehr in Errungenschaften der formalen künstlerischen Gestaltung beschlossen ist, als sie Dokumente einer neuen geistigen Auffassung bilden. Und darin eilte Riegl dem Kunstempfinden seiner Zeit voraus. So strenge er auch, namentlich in der »Kunstindustrie«, die Behandlung der formalen Probleme als das eigentümliche Arbeitsgebiet der Kunstgeschichte den anderen gegenüber abgrenzte, so erscheinen sie bei ihm doch immer auf dem großen Hintergrund der Gesamtheit des geistigen Lebens und seiner Inhalte. So gewinnt es besondere Bedeutung, wenn Dvořák mit Nachdruck auf die »freudevolle Zuversicht« hinweist, mit der Riegl in seinem Aufsatze »Kunstgeschichte und Universalgeschichte« auf die universalgeschichtliche Betrachtung der Kunstgeschichte als »Beitrag zur Lösung des großen Welträtsels, dessen Bezwingung im letzten Grunde jede menschliche Wissenschaft zum Ziele hat«, seine Hoffnung setzte. Sollte sich doch im Laufe des folgenden Jahrzehnts eine bis dahin ungeahnte Weiterbildung von Dvořáks eigener Betrachtungsweise in diesem Sinne vorbereiten.

---

3) Mitteilungen der Zentralkommission 1905.

Die Beschäftigung mit den Problemen der spätantiken und mittelalterlichen Kunst einer-, der Barockkunst andrerseits spielt in dieser Zeit eine erhöhte Rolle in Dvořáks Schaffen. Außer in der Publikation über den Palazzo di Venezia ist wieder das wichtigste unserer heutigen Kenntnis Zugängliche in verstreuten Aufsätzen und in Referaten für die »Kunstgeschichtlichen Anzeigen« enthalten. Das verklärte Reich der christlichen Antike, das »barbarische« Kunstwollen der Völkerwanderungszeit, das Sichdurchringen neuer Formenwelten in karolingischer und romanischer Periode, das Nachleben des antiken Objektivismus im oströmischen Kunstkreis und seine Einflußnahme auf das Abendland, — alle die Gebiete und Fragen, mit denen sich Riegl so intensiv beschäftigt hat, werden nun Gegenstand seiner tiefschürfenden Forschertätigkeit. Dazu tritt noch, als sein eigenes, subjektiver Wahl entsprungenes Arbeitsgebiet, die nordische Kunst des hohen Mittelalters, die sein weiteres Schaffen mit einem machtvollen Crescendo erfüllt. Wie viele Fragen, die in einem undurchdringlichen, verworrenen Dunkel lagen, deren Behandlung über Rätselraten nicht hinausgelangt war, hat er doch in einfachster, plausibelster Weise gelöst, nicht etwa durch epochemachende neue Materialfunde, sondern durch die Tiefe seines Blicks, der das längst Bekannte durchdrang und neu interpretierte. Die formalen Probleme des Kunstschaffens stehen dabei wohl im Vordergrunde. Was den Unterschied gegen früher ausmacht, ist der viel umfassendere Horizont des künstlerischen Empfindens, die bedeutend gesteigerte Fähigkeit der Aufnahme und des Nacherlebens der verschiedensten künstlerischen Werte, die in ihrer Autonomie und Unvergleichbarkeit viel tiefer erfaßt und begriffen werden. Dieser großzügigen und umfassenden Art der Behandlung der formalen Probleme liegt eine geänderte Vorstellung des geistigen Gesamtbilds der einzelnen Perioden latent zugrunde, die jetzt wohl noch nicht eingehend formuliert wird, aber deren Züge im Lauf der folgenden Jahre immer stärker das Entwicklungsbild der Formprobleme durchwachsen. So könnte man diese ganze Periode von Dvořáks Entwicklung als die formproblemgeschichtliche auf latenter geistesgeschichtlicher Basis bezeichnen.

Eines wichtigen und für diese Zeit besonders aufschlußreichen Aufsatzes sei speziell gedacht: »Francesco Borromini als Restaurator«[4]. Er behandelt das Problem der Auseinandersetzung des Barockzeitalters mit historischen künstlerischen Werten in einem konkreten Fall. Wie der geniale barocke Architekt gelegentlich der Aufgabe des Umbaues eines altchristlichen Kirchenraums mit mittelalterlichen Denkmälern die alten Elemente nicht zerstört, sondern sie erhält, aber in einen neuen künstlerischen Zusammenhang einfügt und so eine neue Schöpfung zustandebringt, in der die alten Elemente als lebendige Werte fortdauern, wird er zum typischen Repräsentanten jener geistigen Auffassung historischer künstlerischer Werte, die Riegl wie Dvořák als eines der bezeichnendsten Symptome des Subjektivismus des Barock

[4]) Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Zentralkommission 1907.

wie der ganzen neueren Zeit darstellten. Die Schöpfungen der Vergangenheit finden so wie sie sind, ohne Veränderung, Aufnahme in die neue Gesamtheit, die sie ebenso in ein alle Zeiten umfassendes geistiges Universalbild einschließt wie sie sie im optischen Fernbild des räumlichen Gesamtkunstwerks vereinigt. Das historische Verhalten wird zur Quelle neuer künstlerischer Gegenwartswerte.

Für Riegl wie für Dvořák war das, was sie als Leiter der staatlichen Denkmalpflege zu leisten hatten, Schaffen lebendiger geistiger Werte. Es ist hier nicht der Platz, des näheren auf Dvořáks unschätzbare organisatorische Tätigkeit auf diesem Gebiete, auf das, was er für Erhaltung und Inventarisierung des Kunstbesitzes des alten Österreich getan hat, einzugehen. Nur die prinzipielle Bedeutung, die dem im Gesamtbilde seiner geistigen Entwicklung zukommt, sei kurz erörtert. Die Denkmalpflege wurde ihm zur angewandten Wissenschaft. Die Beschäftigung mit ihr ist ebenso ein Ausfluß seines historischen Empfindens wie seine akademischen Vorlesungen und seine literarischen Werke. Ebenso wie die Summe aller Leistungen des menschlichen Denkens der Vergangenheit für ihn ein Born ewig lebendiger geistiger Anregung und Erhebung war, so bedeutete für ihn die Summe der künstlerischen Schöpfungen, auch der kleinsten und unscheinbarsten, einen unvergänglichen Schatz künstlerischen Genusses und künstlerischer Inspiration. Ein bemerkenswertes Abweichen seines Standpunkts von dem Riegls macht sich da geltend. Dvořák sah in Riegls theoretischer Rechtfertigung der Denkmalpflege [5]), daß das historische Kunstprodukt durch seinen »Alterswert« Anrecht auf Schutz und Erhaltung habe, noch ein Nachwirken des Zeitalters des wissenschaftlichen Historismus und stellte dem das Postulat der Erhaltung des stets lebendigen künstlerischen Organismus gegenüber, der nicht nur historischen Alters-, sondern unaufhörlich wirkenden Gegenwartswert habe [6]). In Wahrheit jedoch ist Riegls Begriff des »Alterswertes« keineswegs ein Residuum aus einer vergangenen geistigen Epoche, sondern, wie so oft bei dem großen Gelehrten, die tiefsinnige Antizipation einer erst heute sich durchringenden Erkenntnis, zu der Dvořák in seiner letzten Periode unabhängig auf anderem Wege gekommen ist und in der er, vielleicht ohne sich dessen voll bewußt zu werden, doch schließlich mit Riegl sich getroffen hat.

Die Reihe der Vorlesungen, die Dvořák in diesen Jahren hielt, ist ein Spiegel der Vielseitigkeit seiner geistigen Interessen auf künstlerischem Gebiet. Er pflegte innerhalb eines gewissen Zeitraums das ganze Gebiet der Kunstgeschichte vom Beginn der christlichen Ära bis ins 19. Jahrhundert durchzunehmen, wiederholte sich aber dabei nie, sondern wechselte immer Thema und Problemstellung. Wir finden da neben seinen großen Hauptvorlesungen über die Kunst des Mittelalters und der neueren Zeit ein Kolleg über die Geschichte der reproduzierenden Künste (1913), über Tizian und Tintoretto (Sommer 1914), über die Entwicklung der modernen

---

5) Der moderne Denkmalkultus. Wien 1903.

6) Denkmalkultus und Kunstentwicklung. Jahrbuch der Zentralkommission 1910.

Landschaftsmalerei (1914/15), über die altniederländische Malerei (Sommer 1915) u. a. Die wichtigsten Kollegien dieser Periode sind wohl die in den aufeinanderfolgenden Wintersemestern 1912—1914 gehaltenen über die Barockkunst, über die abendländische Kunst des Mittelalters und über die italienische Skulptur und Malerei im 14. und 15. Jahrhundert. Das Mittelalterkolleg hat unter ihnen besondere Bedeutung. Es ist aus einer neuen Stellungnahme zu jenem mächtigen Kunstgebiet von »programmatischer Bedeutung und Selbständigkeit« heraus entstanden, das frühere Zeiten als im Interregnum in der Entwicklung betrachtet oder in eine Enzyklopädie von chronologisch aneinandergereihten Lokalgeschichten aufgelöst hatten. Ein intensives Bewußtsein der künstlerischen und geistigen Forderungen der Gegenwart spricht aus den Worten von der neuen Aktualität, die die mittelalterliche Kunst für uns zu erhalten beginnt, nachdem das Zeitalter des Materialismus und Positivismus überwunden worden und eine neue idealistische Strömung auf allen Gebieten, sowohl denen der Kunst und des Geisteslebens, wie denen der realen Lebensgestaltung eingesetzt hat. Aus diesem lebendigen Gegenwartsempfinden heraus begreift Dvořák die mittelalterliche Kunst als eine mächtige künstlerische Einheit, die er in breitem Strom aus den Grundlagen der späten Antike heraus sich entwickeln läßt. Diese neue Einstellung schien ihm auch eine neue Erörterung der Aufgaben und Ziele der Kunstgeschichte zu erfordern und so schickte er in den ersten drei Vorlesungen eine prinzipielle Betrachtung voraus, die bald darauf in etwas geänderter Gestalt als Aufsatz erschien [7]). Er grenzt darin den Begriff der Kunstgeschichte als einer historischen Wissenschaft, deren Gegenstand das geschichtlich Einmalige ist, gegen die Gesetzeswissenschaften der systematischen Philosophie und der Naturwissenschaft ab. Die Auswahl hat — Dvořák beruft sich da auf Eduard Meyers Definition des »Historischen« — nach dem Gesichtspunkt der Wirksamkeit im geschichtlichen Zusammenhang zu erfolgen. Die historische Entwicklung ist Maßstab und Rechtstitel der geschichtlichen Betrachtung allein. »Die Kunst des Mittelalters kann nur so lange als dekadent und primitiv erscheinen, als man sie mit dem Maßstab der modernen oder der griechischen beurteilt.«

Verfolgt man Dvořáks Entwicklung im Rahmen der Universitätskollegien dieser Jahre, so nimmt man wahr, wie immer deutlicher die anfangs latente allgemein geistesgeschichtliche Grundlage die Behandlung der formalen künstlerischen Probleme durchdringt, und die Einleitung des Mittelalterkollegs enthält eine Stelle, an der sich schon der Blick in das geistige Bereich der letzten Periode eröffnet. »Nicht nur in der formalen Gestaltung, sondern auch in dem allgemeinen geistigen Verhältnisse zur Natur und zu den Menschen, zu ihren ethischen und intellektuellen Idealen, zu ihren Gefühlen und Anschauungen, zum Glauben und zur Wissenschaft ist die Kunst mit dem ganzen geistigen Leben einer bestimmten Periode auf das engste verknüpft

7) Über die dringendsten methodischen Erfordernisse der Erziehung zur kunstgeschichtlichen Forschung. (Die Geisteswissenschaften 1913/14).

und bedeutet darin vielfach auch einen unmittelbaren Ausgangspunkt der Weiterentwicklung.« Die adäquate Behandlung der künstlerischen Probleme erfordert eine Betrachtung ihrer Verankerung in den leitenden Ideen des allgemeinen Geisteslebens. Damit ist die letzte Periode von Dvořáks Leben und Entwicklung eingeleitet: die Periode der ideengeschichtlichen Synthese.

An diesem Wendepunkt, vielleicht dem wichtigsten in der Laufbahn des Gelehrten, dürfte es geboten erscheinen, sich Dvořáks Verhältnis zu Riegl in seinen wichtigsten Momenten klarzulegen, um einerseits ihre tiefe Gemeinsamkeit, andrerseits ihre Gegensätzlichkeit und das, worin Dvořák über Riegl hinausging, richtig zu begreifen.

Mit der »Spätrömischen Kunstindustrie« ist Riegl zum Begründer der Kunstgeschichte als synthetischer Geisteswissenschaft geworden. Der Schlußteil dieses Werkes zieht die Summe all seines früheren Denkens. Die künstlerischen Probleme sind danach nichts Isoliertes, sondern sie werden, ebenso wie alle anderen Äußerungen des geistigen Lebens der Menschheit, von dem Strom einer einheitlichen Weltanschauung getragen, der den tiefsten Erklärungsgrund aller geschichtlichen Erscheinungen bildet. Dieser Grundstrom ist eine ideelle Abstraktion, die ihre reale Verkörperung in den einzelnen Gebieten des politischen, wirtschaftlichen, religiösen, künstlerischen und allgemein geistigen Lebens findet. Wie ebensoviele Oberströme bewegen sich diese, von der gleichen ideellen Grundkraft getragen, parallel nebeneinander hin, ohne im Verhältnis gegenseitiger Kausalität zu stehen. Wenn wir in den verschiedenen Äußerungen des geistigen Lebens einer Zeit ein gemeinsames Wollen erblicken, so ist der Grund dafür nicht in einem Verhältnis der kausalen Abhängigkeit der übrigen Gebiete von einem oder einigen wenigen, die ihren ideellen Gehalt den anderen aufgenötigt hätten, zu suchen, sondern eben in dem Bedingtsein aller Gebiete durch jene ideelle Grundströmung, die ihren tiefsten Inhalt bildet. So sagt Riegl, daß die eigentlichen Probleme der Kunstgeschichte wohl die der Erscheinungen von Form und Farbe in Ebene und Raum wären, d. h. also die »formalen«, daß aber zum tieferen Verständnis ihrer Bedeutung die Erscheinungen auf anderen Gebieten des Geisteslebens, religiöse, philosophische, dichterische, herangezogen werden müssen, da wir in ihnen vielfach Erkenntnisse ideeller Momente besitzen, die uns auf künstlerischem Gebiet noch verschlossen sind, durch ihre vergleichende Betrachtung aber wohl erschlossen werden können. So erhellen sich die einzelnen Gebiete wechselseitig und lassen klarer ihren Grundgehalt an gemeinsamen Ideen zutagetreten. Diese Ideen bedeuten nun für Riegl letztes Ziel und Inhalt aller geschichtlichen Forschung. Im Hintergrunde seiner Lebensarbeit steht als ideales Ziel die Durchführung der großen Ideengeschichte. Am Beginn ihrer Verwirklichung hat ihn ein früher Tod ereilt.

Riegl hat das entwicklungsgeschichtliche Denken zum geschichtsphilosophischen erweitert. Sein ganzes grandioses System baut sich auf zwei Paaren entgegengesetzter

Begriffe auf: Objektivismus — Subjektivismus, taktisch — optisch. Objektivismus und Subjektivismus sind die beiden äußersten Entwicklungspole des geistigen Gesamtverhaltens im Bereich der Geschichte. Taktisch (haptisch) und optisch sind seine Äußerungsformen in der bildenden Kunst, wobei der Begriff »taktisch« dem Objektivismus, der Begriff »optisch« dem Subjektivismus in einer Art prästabilierter Harmonie zugeordnet erscheint. Doch kann sich auch ein Zeitalter objektivistischer Grundstimmung optischer Ausdrucksmittel in der bildenden Kunst bedienen und umgekehrt eines subjektivistischer Grundstimmung taktischer Ausdrucksmittel, wodurch die Begriffe des »relativen Objektivismus« und »relativen Subjektivismus« entstehen.

Der extreme Objektivismus verkörpert sich für Riegl in der altorientalischen Kunst. Von dieser an ist der Lauf des künstlerischen Geschehens auf das Ziel des extremen Subjektivismus gerichtet, der Riegl in der Kunst seiner eigenen Zeit verwirklicht erscheint. So zieht das gesamte Kunstwollen unserer geschichtlichen Welt als mächtiger Strom auf ein geschichtsphilosophisch bestimmtes Endziel los.

Auf diesen beiden Begriffspaaren sind alle geschichtlichen Definitionen Riegls im wesentlichen aufgebaut. Mit ihrer lapidaren Einfachheit suchte er die kompliziertesten Erscheinungen zu erfassen. Das war nur bei einem Entwicklungsaufbau von eherner Strenge der Konsequenz möglich. Stählern fest ist das Gefüge des gedanklichen Aufbaus von Riegls Arbeiten, sowohl der größten Bücher wie des kleinsten Aufsatzes. Jedes Wort ist mit Hinblick auf das Gesamtsystem gesagt; es gibt keine Stelle in seinen Schriften, wo er je sich selbst widersprochen hätte. Es ist verständlich, wenn diese unerbittliche Strenge der Systematik sich öfters über das Lebendige des historisch Einmaligen hinwegsetzt, der Einzeltatsache, die der in generellen Begriffen so schwer faßbare Duft und Schimmer des Individuellen, nur einmal so Gewesenen umspielt. Die Seele der Einzeltatsachen wird unter der Strenge des gedanklichen Gerüstes nur allzu leicht verwischt wie der farbige Staub auf Schmetterlingsflügeln oder Blüten.

Dvořáks Wesen fehlte diese systematische Strenge des philosophischen Denkens. Er war Historiker im höchsten Sinne des Wortes. Das Einmalige der geschichtlichen Tatsache, der in ihrer Individualität beschlossene Zauber wurde ihm zum künstlerischen Erlebnis und Inhalt seiner Wissenschaft. Daran änderte nichts die Tatsache, daß auch er auf die ideengeschichtliche Synthese losstrebte. Denn auch die zusammenfassenden Ideen und Entwicklungsgänge hatten für ihn nicht die Bedeutung von Exemplifikationen eines geschichtsphilosophischen Dogmas, dem das einzelne unwesentlich wurde, wenn es den »Sinn« des Ganzen erfaßt zu haben glaubte, sondern von einmaligen historischen Tatsachen, die nur als solche hingenommen, künstlerisch erlebt und umschrieben, aber niemals in den letzten Gesetzen ihres Entstehens erklärt werden können, weil diese menschlicher Erkenntnis verschlossen sind. Wir können bei ihm ein allmähliches Abrücken von dem Begriff der zwingenden Notwendigkeit der entwicklungsgeschichtlichen Logik seiner Jugend wahrnehmen.

Daß Dvořák in diesem Empfinden Riegl diametral entgegengesetzt war, ist verständlich. Deshalb erweckte auch die von Heidrich geübte Kritik des Riegl'schen Systems ein so lebhaftes Echo in ihm. Die letzten Jahre vor dem Krieg waren für Dvořák die Zeit der intensivsten Auseinandersetzung mit Riegl. Bezeichnend für das geniale Seiner-Zeit-Vorauseilen von Riegls Gedankenflug ist, wie man ihn erst Jahre nach seinem Tode voll zu verstehen begann. Auch sein Schüler Dvořák machte da keine Ausnahme. Namentlich aus den Vorlesungen dieser Jahre ersehen wir, was für eine große Rolle Riegls Terminologie und Begriffswelt, Riegls Mittel der künstlerischen und geschichtlichen Interpretation in seinem Gedankengang spielen. Dabei hat ihre Anwendung durch Dvořák nichts von der ehernen Strenge und Konsequenz, von der dogmatischen Folgerichtigkeit ihrer Verkettung, die sie in den Werken ihres Schöpfers kennzeichnet. Sie ist bei Dvořák nicht frei von Widersprüchen. So schließt z. B. Riegls System den Begriff der Naturnähe oder Naturferne des Kunstwerks als Maßstab der Interpretation völlig aus. Bei Dvorák jedoch vermischt sich die Rieglsche Begriffswelt mit Anschauungsformen des einer vergangenen Zeit angehörigen naturalistischen Impressionismus Wickhoffs. Aber man darf dabei nicht vergessen, daß Dvořák nicht die Strenge und Konsequenz eines Systems das Wichtigste bei seiner Art, Wissenschaft zu betreiben, war, sondern die Anschaulichkeit und intuitive Lebendigkeit des historischen Bildes. Seinen Geistesschöpfungen eignet die bildhafte innere Konsequenz des Kunstwerks, mögen sie auch zuweilen über die strenge Konsequenz des philosophisch geschulten Denkens sich hinwegsetzen.

Der Begriff und die Formel spielen in seiner sprachlichen Ausdrucksweise eine ebensogroße Rolle wie in der Riegls, vielleicht gerade unter ihrem Einfluß. Aber ihre Bedeutung ist dabei eine ganz andere. Dvořáks Gedankengang komponiert in begrifflichen Kontraposten. Doch die Formel, der Begriff soll nicht alles erschöpfen wie bei Riegl. Was der einzelne verschweigt, offenbart sich in der Kontrapostierung mehrerer Begriffe. Das wesentliche und wertvolle der Erscheinung, ihre Einzigkeit wird von allen Seiten umschrieben und eingekreist durch das Aufzeigen, die Hypostasierung vieler Beziehungsmöglichkeiten, die dann in letzter Instanz abgelehnt werden, wegfallen, so daß nur das wenige wirklich Schlagende, Beziehungs- und Sinnvolle übrig bleibt, das die Erscheinung wissenschaftlich festlegt.

Durch das Lebendige, künstlerisch Intuitive der wissenschaftlichen Apperzeption hat Dvořák die Dogmatik des Rieglschen Denkens überwunden. In dem Moment, wo die äußeren Berührungspunkte der beiden Denker abfielen, konnte die Offenbarung einer tieferen inneren Gemeinsamkeit beginnen.

Im Herbst 1915 begann Dvořák sein Universitätskolleg »Idealismus und Realismus in der Kunst der Neuzeit«, das einen Umschwung seiner bisherigen Betrachtungsweise bedeutet. Dem rückblickenden Betrachter von heute ist die schrittweise Vorbereitung dieses keineswegs plötzlich sich vollziehenden Umschwungs in den

vorausgehenden Jahren ohne weiteres ersichtlich, das ändert aber nichts an der Tatsache, daß die jetzt einsetzende ideengeschichtliche Synthese etwas in seiner Art und Ausdehnung Neues in Dvořáks Entwicklung darstellt. In der einleitenden Vorlesung stellte Dvořák ein neues idealistisches Programm der Geschichtswissenschaft auf. Er begann sie mit den Worten: »Neue Maßstäbe bringen neue Probleme mit sich, und es kann keinem Zweifel unterliegen, daß in der Kunstgeschichte sich eine neue Orientierung vollzieht, die neue Gesichtspunkte der Betrachtung bietet.« Der weitere Inhalt des Programms ist etwa folgender: Wie weit sich in der Kunst der Gegenwart ein neuer Idealismus durchgerungen hat, kann man wohl noch kaum übersehen, aber man kann diese Wandlung in der theoretischen Auffassung des geistigen Lebens und seiner historischen Werte beobachten. Das Zeitalter des Positivismus in Philosophie und Kunst wurde durch die Anschauung einer neuen Generation, der »neuidealistischen«, ersetzt. Das Zeitalter des Positivismus hat nur in ganz geringem Maße eine Philosophie besessen. Die Hauptsache waren die positiven Wissenschaften und es ist kein Zufall, daß man die philosophischen Lehrkanzeln damals mit Vorliebe mit Naturforschern besetzte. Was darüber hinausging, war Eklektizismus; so begann man, die Philosophie über die Achsel anzusehen. Doch das hat sich in den letzten Jahrzehnten gründlich geändert und heute besteht kein Zweifel mehr, daß unsere Zeit eine große Philosophie besitzt, die sich in Deutschland als würdige Fortsetzung des großen idealistischen Zeitalters der deutschen Philosophie entwickelt hat. Ihre Voraussetzungen sind aber nicht wie die des Idealismus vor hundert Jahren dialektische Probleme, erkenntnistheoretische und ethische Systeme, sondern die Errungenschaften der historischen Wissenschaften. Dilthey, Windelband, Rickert sind die Vertreter der neuen Geschichtsphilosophie. Die Kritik der historischen Vernunft hat, nach Windelband, die Kritik der reinen Vernunft ergänzt und zum Teil ersetzt. Dieses neue Begreifen der geschichtlichen Werte ist die Grundlage unserer ganzen historischen Auffassung geworden. Auf allen Gebieten des geschichtlichen Denkens stehen wir vor einer ganz neuen Situation, die uns lehrt, den Subjektivismus des historischen Denkens richtig in Rechnung zu ziehen und die historischen Werte in ihrem Einwirken auf das Kommende anders zu beurteilen, als es dem Positivismus möglich war. Alle Perioden der geistigen Entwicklung werden heute gewertet. Sie vereinigen sich zu dem, was Rickert als das historische Kulturbewußtsein bezeichnet hat.

Die folgenden Vorlesungen brachten die Durchführung dieses neuen ideellen Programms. In seinen tiefsten geistigen Beweggründen wird das historische Geschehen erfaßt. Die geschichtliche Welt ist wieder zum geistigen Universum geworden. so wie einst in der ersten Periode von Dvořáks Schaffen. Aber die rauschende Vielheit von damals ist nun tief innerlich durchleuchtet und durchzogen von dem geheimnisvollen Weben der ideellen Beziehungen, von den Bildern der großen synthetischen Ideen, die sich in der Vielfalt des geschichtlichen Geschehens offenbaren. Diese Ideen

sind nicht über den Dingen stehende Abstracta wie bei Riegl, sondern immanente Kräfte, lebendig wirkende und zeugende Gewalten. Aus dem unendlichen Reichtum des gesamten geistigen Lebens der Menschheit sind sie geschöpft. Die Kunstgeschichte ist nichts Isoliertes mehr, sondern sie geht auf im Strom der allgemeinen Geistesgeschichte. Die durch die formalen Darstellungsprobleme gezogenen Grenzen sind durchbrochen und eine ungeahnte Fülle neuen Inhalts strömt ein. Vor allem die Regionen der kontemplativen Geistesbetätigung sind es, die zu Quellen der Durchleuchtung und Vertiefung der künstlerischen Probleme werden, denn in ihnen verkörpert sich am sinnfälligsten die Weltanschauung eines Zeitalters: Religion und Philosophie.

Aus der Gegensätzlichkeit zu Riegl war Dvořák in jene Tiefe der Geistesregion hinabgedrungen, in der er sich wieder mit ihm berühren sollte. Diese neue Wissenschaft bedeutet den Ausbau und die Erfüllung von Riegls Ideengeschichte. Wie dieser zieht Dvořák aus allen geistigen Errungenschaften der Geschichte die ideelle Summe, sucht ihren tiefen Grundgehalt an Ideen zu erfassen und sprachlich zu formulieren. Auch darin folgt er Riegls Bahn, daß er wie dieser die unmittelbare Kausalität und gegenseitige Abhängigkeit der verschiedenen Gebiete des Geisteslebens, an die er einst glaubte, aufgibt und ihre Gemeinsamkeiten auf die tieferliegende ideelle Grundströmung zurückführt. Wenn er in seinem bedeutendsten Werk dieser Zeit sagt, daß man die literarischen Denkmäler des Mittelalters zum tieferen Verständnis der künstlerischen heranziehen müsse, nicht um künstlerische Erscheinungen in einen ursächlichen Zusammenhang mit wirtschaftlichen, sozialen, religiösen zu bringen und den geistigen Inhalt der mittelalterlichen Kunstwerke aus den Schriften der großen Theologen abzuleiten, sondern weil sie auf der Basis einer gemeinsamen Weltanschauung ruhen, so ist das ganz in Riegls Sinn gedacht. Wenn man bei Dvořák künftighin noch von der Wandlung auf irgendeinem Geistesgebiet unter dem Eindruck eines anderen vernimmt, so z. B. von dem künstlerischen Wandel unterm Eindruck der neuen christlichen Religion in der späten Antike, so ist das niemals als unmittelbar kausal verursachter Wandel zu verstehen, sondern als Wandel der Weltanschauung, der auf einem Gebiet — in diesem Falle dem religiösen — seinen adäquatesten, frühesten und gewaltigsten Ausdruck findet, aber nicht minder in allen übrigen zur Geltung kommt. Zugleich aber gab Dvořák die Fortsetzung und Erweiterung von Riegls Ideengeschichte. Nicht nur extensiv durch Heranziehung einer Fülle von geistigen Dokumenten aus allen Gebieten, wie sie Riegl nie durchgeführt hatte. Sondern auch essentiell durch die Lösung des Begriffs der historischen Idee aus den Bahnen geistiger Dogmatik. Idealismus und Realismus sind für ihn nicht, wie für Riegl, Objektivismus und Subjektivismus die Pole eines geschichtsphilosophisch orientierten Ablaufs des geistigen Geschehens, sondern nur »Orientierungsmöglichkeiten«. Neben ihnen können ebensogut andere Begriffspaare stehen. Sie haben nicht die Ausschließlichkeit und Intransigenz von Riegls Begriffspaar.

Beim späten Riegl macht sich auch innerhalb der rein künstlerischen Probleme das inhaltliche Moment weit stärker geltend als beim früheren. Im »Gruppenporträt« spielen die Probleme der »Auffassung« eine ebenso wichtige, vielleicht noch wichtigere Rolle als die formalen. Auch dem späten Dvořák bedeuten die Werte des Inhalts mehr als die Werte der bloßen Form. Das war das Tiefste, was Riegl seinem Denken vermitteln konnte: das Suchen nach einem neuen Inhalt. Aber noch mehr als Riegl hat ein anderer großer Geisteswissenschaftler darin auf Dvořák eingewirkt: Dilthey.

Es erscheint als eine innere Notwendigkeit, daß Dvořák bei seiner von Riegl abweichenden Art des historischen Empfindens zu Dilthey, dem größten Historiker unter den neueren Philosophen, gelangen mußte. Diltheys »deskriptive Psychologie« bedeutet jenes unmittelbare Erleben und Veranschaulichen des Erlebten in der Wissenschaft, wie es von Anbeginn in Dvořáks Denkveranlagung lag. Gegenstand des Erlebens ist aber das historisch Einmalige in der unerschöpflichen, rätselhaften Tiefe seiner Eigenart. Dieses Einmalige, sei es nun eine große, durchgehende geschichtliche Idee oder eine kleine Tatsache, soll die »deskriptive Psychologie« möglichst lebendig und bildhaft in all der Fülle seiner ideellen Beziehungen umschreiben, veranschaulichen. Diese Veranschaulichung gewann bei Dilthey geradezu die Bedeutung eines künstlerischen Schaffensprozesses. Seine literarischen Arbeiten sind nicht nur Werke der Wissenschaft, sondern auch intuitiv erschaute geistige Bilder, künstlerische Visionen. Und dieselbe Bedeutung kommt dem Künstlerischen in Dvoráks wissenschaftlichem Schaffen zu. Das mußte ihn Dilthey so nahe bringen.

»Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei« [8]) ist das Hauptdokument dieser neuen ideengeschichtlichen Kunstgeschichtsschreibung unterm Einflusse Diltheys. Dvořák geht von dem Gesichtspunkt aus, daß nicht nur die künstlerischen Formen einem ständigen Wandel unterworfen sind, sondern auch der Begriff der Kunst sich mit der Weltanschauung ändert. Die Kunstgeschichte, die sich einseitig mit den formalen Problemen befaßt, geht von einem konstanten Begriff der Kunst aus und das ist ein Fehler. Wollen wir die Kunst einer unserem geistigen Empfinden so entgegengesetzten Welt wie der des Mittelalters verstehen, so müssen wir uns mit dem auseinandersetzen, was man unter Kunst und künstlerischem Schaffen in ihr verstand. Die Voraussetzungen sind ganz andere. Zur Rekonstruktion dieser Voraussetzungen zieht nun Dvořák die gewaltige Welt des religiösen und philosophischen Denkens des Mittelalters heran. Es ist ein überaus konzentriert geschriebenes Werk. Jeder Satz ist aus einer unendlichen Fülle realer Eindrücke und Erlebnisse in jahrelangem, tiefgründigem Denken destilliert. Von konkreten geschichtlichen Beispielen ist äußerst selten die Rede, nur hie und da erfolgen einige Namensnennungen als Hinweis. Wie man früher öfter von der Kunstgeschichte ohne Künstler, d. h. von der Stil-, Problemgeschichte sprach, so könnte

---

[8]) Historische Zeitschrift 3. F. 23. Bd. München 1918.

man jetzt von einer Kunstgeschichte ohne Kunstwerke reden, deren Inhalt nur mehr die Geschichte der künstlerischen Ideen ist. Aber diese Ideen erscheinen nicht in farbloser Abstraktion, sondern mächtig und lebendig, wie ein gewaltiger Organismus, jenen riesigen steinernen Domen innerlich verwandt, deren ideelles Bild der Verfasser in so unvergleichlicher Weise zeichnet, wächst der Gedankenaufbau des Buches empor. In gewaltigen, großen Zügen entwirft der Gelehrte das geistige Bild des Mittelalters, das dem Empfinden der Gegenwart so fremd ist, daß sie sich der Antike näher und verwandter fühlt, das aber mit seinem Spiritualismus die Grundlage des ganzen Geisteslebens der neueren Zeit geworden ist. Es wächst aus dem Spiritualismus der christlichen Weltanschauung der späten Antike hervor. Diese selbst, in der eschatologischen Stimmung ihrer Weltflucht in ein Reich des Überirdischen, Übersinnlichen, hatte alle materiellen Werte negiert und eine Kunst geschaffen, die ein Höchstes an Entkörperlichung, an Entmaterialisierung bedeutet, wo sich alle reale, greifbare Form zu körperlosen, visionären Phantomen verflüchtigt, zum farbigen Abglanz des Jenseits verklärt hat. Das ist die Basis, auf der die Kunst des Mittelalters ruht. Doch der Subjektivismus des frühen Mittelalters, der dieses Erbe antrat, verwarf auch die letzten Reste von antikem Objektivismus, die noch darin enthalten waren. So erklärt sich das »Vergessen« der antiken Errungenschaften im Mittelalter, ihr »Verfall«. In einem wundervollen Vortrag (Herbst 1919) behandelte Dvořák gleichfalls das Problem der Spiritualisierung der Kunst der späten Antike unterm Einfluß der christlichen Weltanschauung und das Problem des extremen Subjektivismus des frühen Mittelalters, der bis zum Zerbrechen und Umdeuten jeder letzten Erinnerung objektiver Gestaltung fortschritt, ein Analogon zu dem, was sich in der Kunst unserer Tage abspielte, bildend. Doch das weitere künstlerische Wollen ging, wie das allgemein geistige, dahin, die Materie nicht zu negieren und zu zerbrechen, sondern unter die Botmäßigkeit des Geistes zu zwingen. So erklärt sich das Ringen, der Dualismus von Geist und Materie im romanischen Zeitalter mit vorübergehenden Ausgleichen unterm Eindruck des antiken Objektivismus (karolingische »Renaissance«), bis dann in der Gotik der endgültige Sieg des Geistes entschieden ist, der Ausgleich aus einer unumschränkten Herrschaft des Geistes über die Materie resultiert. »In dieser vom ganzen vorgeschrittenen Mittelalter ersehnten und in der Gotik erreichten, auf ausgleichender Vergeistigung der materiellen und Materialisierung der spirituellen Momente aufgebauten Harmonie zwischen der Gegenwart der irdischen Bedingtheit und der Distanz der ihre Fesseln sprengenden Seele bestand das Band, das die gotische Baukunst und die gotische Skulptur und Malerei in notwendiger Gleichartigkeit vereinigte.« Das war der Moment, wo die bedingte Anerkennung der realen, natürlichen Welt einsetzte, und immer weiter um sich griff. Anfangs war die Materie, die Natur noch Exemplifikation göttlicher Transzendenz, Durchgangspunkt zum Reich des Übersinnlichen; später aber steigerte sich immer mehr die Gewalt ihrer autonomen Anschauung und wuchs zu latentem Gegensatz (sein Widerspiel auf philosophischem

Gebiet im Universalienstreit findend) empor, bis sie schließlich, als die transzendente Bindung am Beginn der neueren Zeit zurücktrat, auf sich selbst gegründet dastand. Parallel mit der Verselbständigung der äußeren Welt wächst die der inneren, die Befreiung des psychischen Subjektivismus aus transzendenter Bedingtheit. Es ist vielleicht das wichtigste Resultat des ganzen Buches, wie Dvořák den Nachweis erbringt, daß der Naturalismus der modernen Weltanschauung völlig aus der Wurzel des mittelalterlichen Spiritualismus hervorgeht. Das ist der Prozeß im Norden. Als andere große Macht des neuen Weltbildes ersteht am Ausgange des Mittelalters in Italien die Autonomie des künstlerischen Geistes.

Es war Dvořáks Absicht, sein Werk fortzusetzen und die Entwicklung dieser beiden Weltanschauungsmächte der neueren Zeit weiter zu verfolgen. Er wollte das Problem der Renaissance behandeln und den naturalistischen Pantheismus des Nordens in seinem weiteren Verlauf betrachten. Er sollte nicht mehr dazu kommen. Aber wir können uns ein Bild von der geplanten Gestalt dieses Gedankenbaues aus den Vorlesungen dieser Jahre und aus den kleineren Abhandlungen machen. Dvořáks geistiger Stil ging ja immer mehr ins Große und so ließen ihn namentlich die letzteren von konkreten Problemen aus Perspektiven in den Raum der Geschichte eröffnen, wie sie nur jemand entwerfen kann, der eine klare Vorstellung vom geistigen Gesamtbilde der Zeiten in sich trägt. »Idealismus und Realismus in der Kunst der Neuzeit« folgten »Über das Verhältnis der Kunst im 17. und 18. Jahrhundert zu den gleichzeitigen geistigen Strömungen« (1916/17) und »Die malerischen Probleme im 18. Jahrhundert« (Sommer 1918) als Fortsetzung. Giordano Bruno und Jakob Böhme zog er da ebenso zur Erklärung des neuen Weltbildes heran wie Ignatius von Loyola und Franz von Sales, wie Descartes und Spinoza.

Hand in Hand mit der Ideengeschichte geht in Dvořáks letzter Periode eine neue Stellungnahme zum entwicklungsgeschichtlichen Denken. In seiner Jugend war es das höchste Ziel des wissenschaftlichen Strebens, die Kunstgeschichte durch die Durchführung des in den Naturwissenschaften schon früher entwickelten Kausalitätsgedankens auf eine exakte Basis zu stellen. Mit der notwendigen Kausalabfolge glaubte man alles erklärt. So wurde das Schwergewicht von der Einzeltatsache auf die Entwicklungskette verschoben. Hatte man die einmal erfaßt, so war das einzelne eine quantité négligeable. Daß diese mit ihren Wurzeln im Zeitalter des historischen Rationalismus und Positivismus fußende Denkrichtung das Letzte, Tiefste und Geheimnisvollste im Wesen der einmaligen geschichtlichen Tatsache nicht ahnen ließ, sondern mit der Eile der kausalen Gedankenverbindung darüber hinwegging, daß sie, indem sie für alles eine Erklärung seiner »Notwendigkeit« bereit hatte, das Unbegreifliche, Rätselvolle und Schicksalhafte im historischen Geschehen, seine Zäsuren und Revolutionen nicht erfaßte, ist die Ursache dessen, daß sie im Zeitalter des neuen geschichtsphilosophischen Idealismus an Bedeutung verlieren mußte. Schon Riegl war über sie hinausgegangen, indem er den kausalen

Entwicklungsablauf auf ein geschichtsphilosophisches Endziel orientierte. Aber eine andere Möglichkeit der Auflösung der Entwicklungsgeschichte gibt es, die auch schon Riegl angedeutet hatte: durch Weiterentwicklung in ihrer eigenen Bahn. Je feiner und differenzierter unser historischer Blick wird, desto mehr löst sich das, was anfangs als homogene Einheit erschien, in eine Fülle von kleineren Entwicklungsketten auf, die schließlich bei fortschreitender Diminuierung zu den geschichtlichen Einzeltatsachen in ihrer Rätsel- und Schicksalhaftigkeit führen.

Diesen letzten Weg ging Dvořák. Sein Referat über Marie Gotheins »Geschichte der Gartenkunst« (1914) enthält folgenden Satz: »Die Entwicklung ist eben nicht, wie die ältere genetische Geschichtsforschung glaubte und zuweilen noch heute glaubt, — zumindest nicht in der Geschichte der Kunst, eine gradlinig fortschreitende, sondern setzt sich aus verschiedenen intermittierenden genetischen Abfolgen zusammen ...«. Nach seiner Überzeugung gehen künstlerische Errungenschaften nie mehr ganz verloren, sondern gehören immanent zum Inhalt der ganzen folgenden Entwicklung, in der sie oft scheinbar verschwinden, um nach Jahrhunderten, ohne daß auf ihre Ursprungszeit renaissancemäßig zurückgegriffen würde, plötzlich und unerklärlich wieder aufzutauchen. Diese neue Auffassung sucht den geschichtlichen Zusammenhang nicht mehr in der äußerlichen Kausalität der Entwicklungsketten und »Einflüsse«, sondern im tieferen Zusammenhang der Unvergänglichkeit der historischen Werte. Und am Rande des Manuskripts zum letzten öffentlichen Vortrag Dvořáks über »Dürers Apokalypse«[9]) steht die Notiz: »Memento, daß es Entwicklungsfragen gibt, die nicht wie Rechenexempel gelöst werden können.«

Unerklärlicher, nur als Tatsache hinzunehmender Wandel, plötzlicher Umschwung, revolutionärer Bruch der Entwicklung durch ein unerhörtes geistiges Phänomen, der Beginn von Neuem, das als Offenbarung wirkt, sind jetzt in Dvořáks Werken an die Stelle des alles erklärenden Kausalitätsprinzips getreten. In ihnen lebt das Bewußtsein, daß über dem menschlichen Geschehen Schicksalsmächte walten, deren Eingreifen unergründlichem höheren Ratschlusse entspringt. Da können wir nicht erklären, da können wir nur staunend und bewundernd das Wirken der geistigen Gewalten über dem irdischen Dasein als Tatsache hinnehmen. Dieser Wandel der Geschichtsauffassung macht sich nun überall geltend. Hatte Dvořák im Mittelalterkolleg von 1912 noch die abendländische Kunst vor der Gotik auf Grund formaler Momente im wesentlichen als eine nach der Antike orientierte Einheit betrachtet, der die andere Einheit der neuen naturalistischen Weltanschauung gegenübersteht, so bedeutet ihm jetzt das Einsetzen des Christentums eine Revolution des allgemeinen Geisteslebens und der mittelalterliche Spiritualismus einen absoluten Bruch mit aller Vergangenheit, eine tiefe Kluft, die die ganze mittlere und neuere Zeit welten-

[9]) Gehalten am 15. Januar 1921 in der »Vereinigung zur Förderung der Wiener kunsthistorischen Schule«.

weit von der klassischen Antike trennt. (Diese Auffassung kommt sowohl in dem Mittelalterkolleg von 1918 wie in dem Vortrag über altchristliche Kunst von 1919 zur Geltung.) Ebenso ist es eine Revolution schöpferischer Geister, die die neuere Zeit der künstlerischen und wissenschaftlichen Emanzipation aus der transzendenten Bedingtheit vom Mittelalter scheidet.

Diese neue Einstellung zur Kausalität des Entwicklungsverlaufs hatte drei Erscheinungen zur Folge: Erstens eine kritische Verschiebung von künstlerischen Phänomenen, die früher eine unverrückbare Stellung in diesem Verlauf einzunehmen schienen. So wurden Dvořák z. B. die Miniaturen der Heures de Turin und die Petersburger Altarflügel, die er einst als die unmittelbare entwicklungsgeschichtliche Vorstufe der Werke des Jan van Eyck, resp. als Jugendarbeiten von seiner Hand angesprochen hatte, nun zu den frühesten erhaltenen Zeugen der von Jan ausgehenden holländischen Malerei [10]).

Zweitens eine neue Vorstellung von der Gliederung in künstlerische Epochen. In der Zeit der intensivsten Beschäftigung mit formal künstlerischen Problemen stand die Kunst der klassischen Hochrenaissance Italiens im Mittelpunkt des Interesses von Dvořáks Vorlesungen. Nun aber trat auch da eine Verschiebung ein. Die neue idealistische Orientierung führte ihn zu einer tieferen Anteilnahme an jenen Zeiten, denen die Autonomie des Künstlerischen als beherrschender Lebensmacht bedeutungslos wurde, die um einen neuen geistigen Inhalt rangen, denen religiöse und ethische Probleme, Weltanschauungsfragen mehr galten als Fragen der formalen Schönheit. So beschäftigte er sich intensiver mit der nordischen Kunst, mit der deutschen des Reformationszeitalters vor allem, und mit der italienischen der Gegenreformation, jener Periode, die den objektiven Schönheitskult der Renaissance zertrümmert hatte und eine neue Kunst an seine Stelle setzte: den Manierismus. Der Manierismus ist die große Entdeckung von Dvořáks letzten Jahren; da ging ihm eine neue, gewaltige künstlerische und geistige Welt auf, für die die einstige geschichtiche Periodenteilung blind gewesen war. Man hatte den Manierismus stets entweder als den Verfall der Kunst der Hochrenaissance oder als den rudimentären Beginn des Barock klassifiziert. Obwohl Riegl diese Periode objektiver zu werten bestrebt war, so bedeutete sie ihm doch im wesentlichen nur das Anfangsstadium des mit Michelangelo beginnenden Barock. Noch in seinem letzten Barockkolleg vor dem Kriege war Dvořák dieser Auffassung gefolgt. In dem neuen aber verwarf er diese alte Anschauung. Da entwickelte er vor den Augen der Hörer jene mächtige geschichtliche Welt des Manierismus, die das ganze 16. Jahrhundert nach der Episode der Hochrenaissance umspannt, eine Revolution gegen diese bedeutend, aber zugleich prinzipiell verschieden von der Welt des Barock. Der späte Michelangelo, die Florentiner und Römer, Parmigianino, Tintoretto und Greco wurden ihm zu Repräsentanten

---

[10]) Die Anfänge der holländischen Malerei. Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen 1918.

dieser Welt, die er in ihren Grundzügen großzügig und klar formulierte. Er ließ sie als neues geschichtliches Reich zwischen Renaissance und Barock erstehen und befreite sie aus der alten unklaren Begriffsvermengung mit dem letzteren. Er suchte sie in der ganzen Größe ihrer Eigenart zu rekonstruieren, mit ihrem Wiedererwachen des mittelalterlichen Transzendentalismus, ihrem künstlerischen Idealismus einerseits und mit ihrer Steigerung des naturalistischen Pantheismus in Kunst, Wissenschaft und Lebensgestaltung bei den nordischen Völkern andererseits. Der Manierismus wurde ihm zu jenem Phänomen des Geisteslebens, daß die größten Widersprüche in einer höheren ideellen Einheit vereint: bis zur Ekstase gesteigerten religiösen Subjektivismus und objektiven Realismus der wissenschaftlichen Weltbetrachtung; höchste Abstraktion eines neuen Idealstils und treue Schilderung der Wirklichkeit; tiefe ethische Probleme und artistisches Virtuosentum.

Dvořák faßte das Problem des Manierismus nicht als ein italienisches, sondern als eines des allgemein europäischen Geisteslebens auf. Er verfolgte es im Bereich der spanischen Kunst wie in dem der französischen und niederländischen. Einer seiner tiefsinnigsten Vorträge der letzten Zeit war »Greco und der Manierismus«[11]. Und in den ideellen Komplex des gleichen Problems fällt ein anderes großes Künstlererlebnis von Dvořáks letzter Zeit: Pieter Bruegel der Ältere. Die vor kurzem erschienene Studie über den Meister, geschrieben im Sommer 1920, enthält eine Stelle, die für Dvoráks Auffassung der geistigen Grundstimmung dieses Zeitalters so bezeichnend ist, daß sie hier wiedergegeben sei: »Zugleich mußte, was noch wichtiger war, die ungeheure Kluft zwischen den künstlerischen Idealen und den tatsächlichen geistigen Bedürfnissen und Bedrängnissen einer Menschheit, die nicht wie einst die Alten dem Lebenskulte allein ergeben war, sondern auf dem eschatologischen Glauben ein kunstvolles dualistisches System von geistigen und materiellen, irdischen und himmlischen Gütern aufgebaut hatte, mit der Erkenntnis der Grenzen, die in der renaissancemäßigen Auffassung der Kunst enthalten sind, plötzlich zutage treten. So vollzog sich in geistig führenden Kreisen eine umwälzende Reaktion gegen den formalen Idealismus der Hochrenaissance, wobei es sich nicht um dieses oder jenes neue künstlerische Ziel gehandelt hat, sondern um die ganze Stellung zur Kunst und um ihre Rolle im Geistesleben. Wo sie früher führte, wurde sie plötzlich geführt und aus dem Inbegriffe der höchsten Werte der Menschheit verwandelte sie sich in ein Hilfsmittel des geistigen Ringens der Menschheit. Niemand hat diesen inneren Zusammenbruch des stolzen Gebäudes früher und tiefer begriffen als Michelangelo, niemand ergreifender als er, der sich im Alter von dem abgewendet hat, was der Ruhm seines Lebens war, um aus dem neuen geistigen Bewußtsein der Kunst einen neuen Inhalt zu geben.« Dvořák hatte weiter seit Jahren einen »Tintoretto« geplant und dazu schon archivalische und kritische Vorarbeiten vorgenommen. Auch er wäre in den Rahmen des

[11]) Gehalten im Herbst 1920 im Österr. Museum; erschien im »Jahrbuch der Zentralkommission« 1922.

gleichen Problems gefallen und hätte die Fortsetzung des projektierten Werkes über »Bruegel und Greco« bilden sollen.

Eine dritte Folgeerscheinung der neuen Auffassung vom Entwicklungsverlauf ist die neue Bedeutung der großen Einzelpersönlichkeit im Gesamtbild des Geisteslebens. Dvořák hat in letzter Zeit den tiefsten Grund alles geistigen Fortschrittes in dem schöpferischen Wirken einzelner großer Geister gesehen. Die Geschichte ist nicht mehr das mechanische Perpetuum mobile eines abstrakten Entwicklungsbegriffs, in dessen endlosem Abschnurren alle lebendigen Individualitäten untergehen, sondern das schöpferische Resultat des Wirkens jener Großen, die zum Schicksal ihres Zeitalters geworden sind. Diese Auffassung ist bereits ein Resultat jenes von den modernen Geschichtsphilosophen formulierten Strebens der Geschichtswissenschaft nach Erkenntnis des Einmaligen, Individuellen, das nach Rickert eben die Geschichte zu einer »idiographischen« Wissenschaft macht. Als jene letzte, unerforschliche, schicksalsgewollte Einzeltatsache steht da das schöpferische Individuum. In diesem Sinne wurde für Dvořák Michelangelo zum Schicksal des manieristischen Zeitalters. In diesem Sinne hat er sich in letzter Zeit mehr als je mit einzelnen großen Persönlichkeiten beschäftigt. Er stand himmelweit entfernt von der alten monographischen Auffassung, als er das Buch »Bruegel und Greco« schreiben wollte und als er im Sommer 1920 ein großes Kolleg über Dürer hielt. »Die Kluft zwischen der Gegenwart der Masse und der Zukunft der führenden Geister dürfte überall groß sein; die Brücke ist schmal, die zu einer neuen Kulturperiode führt« schrieb er einmal in einem Brief.

Auch kleinere Arbeiten schuf Dvořák in dieser späten Zeit. Sie zeigen seine Kunst, in knappem Rahmen eine unerhörte Fülle von Ideen und geistigen Perspektiven zu entfalten, in höchster Steigerung Da ist eine »Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei in Wien [12])«, in der er die ersten großen Gesichtspunkte auf einem noch ganz jungfräulichen Gebiet der kunstgeschichtlichen Forschung aufstellt. Oder eine Studie über Rembrandts Nachtwache [13]), so ungemein einfach und dabei so tief, so innerlich durchleuchtet. Alle diese Studien fügen sich der großen Einheit seines Gedankengebäudes ein.

Überblickt man Dvořáks Lebenswerk, so wird man den mächtigen Plan, die architektonische Gliederung dieses Gebäudes deutlich erkennen. So wie Riegls Lebenswerk sich als eine gigantische Durchführung der beiden Grundthemen des Objektivismus und Subjektivismus in Kunst und Geistesleben der Menschheit aufbaut, gliedert sich das Dvořáks nach der Dualität von transzendentem religiösen und metaphysischen Spiritualismus der späten Antike und des Mittelalters einerseits, von religiösem Psychozentrismus, künstlerischem und wissenschaftlichem Pantheismus

[12]) Österreichische Kunstbücher Bd. 1/2. Wien 1919.

[13]) Meisterwerke der Kunst in Holland. Wien 1921.

der neueren Zeit andrerseits. Diese großen inhaltlichen Ideenkomplexe sind die Grund- und Richtmauern seines gesamten Schaffens.

Es sei gestattet, zum Abschluß noch einige Momente besonders zu erörtern, die mir als die wesentlichsten im Aufbau des geistigen Bildes von Dvořáks letzten Lebensjahren erscheinen. Das ist einmal der durchgehende Spiritualismus des wissenschaftlichen und menschlichen Erlebens, Denkens und Empfindens. Einzig und allein geistige Werte in höchster Steigerung bilden für ihn den tiefsten Sinn und Inhalt des Daseins. Sein Blick ist von der Oberfläche der Dinge abgewandt, er dringt nach innen und ringt um ihre Seele, um sie dann in Worten und Sätzen ausströmen zu lassen. Religiöse Probleme, Probleme des Gottanschauens und Gottsuchens in der Geschichte der Menschheit, spielen eine größere Rolle denn je. Die Transzendenz des mittelalterlichen Geistes, sein Gerichtetsein auf eine höhere Welt des Jenseits ist ihm zum tiefen Erlebnis geworden, das er in immer neuen Wendungen und eindringlichen Formulierungen verkündet. Seine ganze Sprache, sein Gedankenbau hallt von der inneren Ergriffenheit dieses Erlebnisses wider und in feierlicher Steigerung türmen sich die Perioden empor, um den steingewordenen Jenseitsdrang der gotischen Kathedralen in Worten nachzuschaffen. Denn höchstes künstlerisches Schaffen war Dvořáks Wissenschaft immer. Mit dichterischer Suggestionskraft wußte er das Erlebnis zu vermitteln, aber niemals wurde sie gefallsamer Selbstzweck, sondern war ihm immer nur Mittel zum Ausdruck des tiefen Inhalts. Höchste Ausdruckskunst ist seine Wissenschaft.

Aber nicht nur die mittelalterliche Transzendenz war Gegenstand seines Erlebens. Nicht minder tief empfand er den religiösen Subjektivismus der neueren Zeit: das glühende Ringen der Reformation, das Gott von seinem erdenfernen mittelalterlichen Thronen in die Seele des einzelnen herabreißt, und die subjektive Glaubensrechtfertigung der protestantischen Ethik, die ekstatische Inbrunst der Gegenreformation und die verzückte Glorie des katholischen Barock. Neben Dilthey waren es namentlich die religionsgeschichtlichen Arbeiten von Troeltsch, die in dieser Zeit große Bedeutung für ihn gewannen. Doch er schöpfte nicht bloß aus zweiter Hand, sondern setzte sich selbst mit den Quellen, den Geistesschöpfungen der großen Glaubensheroen auseinander, mit den Systemen der Scholastiker und den Offenbarungen der Mystiker, mit den Schriften der deutschen Prediger und den religiösen Monologen und Dialogen der Ordensgründer des Manierismus.

Ebenso tief wie die geistigen Werte des religiösen Denkens erlebte er die des dichterischen und künstlerischen Empfindens. Unter den Dichtern standen ihm in der letzten Zeit jene am nächsten, die die Welt mit den Augen übersinnlicher Verklärung oder tiefster seelischer Verinnerlichung betrachten. Dostojewski war da eines seiner größten Erlebnisse. Und auch in der bildenden Kunst suchte er viel mehr die geistigen Werte, die Weltanschauungsformen als die Formen der künstlerischen Autonomie. Aus diesem Empfinden heraus wurde ihm das Über-

irdische der altchristlichen Kunst, die mittelalterliche Vergeistigung der Materie, der subjektive Idealismus der neueren Zeit so lebendig. Damit erhielt er für viele Erscheinungen einen neuen Blick. Der holländische Naturalismus des 17. Jahrhunderts war ihm nicht, wie der geläufigen Anschauung, essentiell identisch mit dem deskriptiven des 19. Jahrhunderts und nur graduell von ihm verschieden; er war ihm nicht eine Sache der artistischen Naturwiedergabe, sondern er erblickte seinen tiefsten Sinn in Momenten inhaltlicher, seelischer Natur, den ethischen Problemen des Pirotestantismus wesensverwandt. Doch die verklärte Alterskunst Rembrandts mit ihrem Klassizismus stand ihm noch näher.

Dvořáks neue Stellungnahme zum Problem des Klassizismus vermag uns auch zu zeigen, wie sich ihm zuletzt alles spirituell durchleuchtet. Die herkömmliche Auffassung sah im Klassizismus eine formale Erscheinung, ein Umstilisieren der Formen und Kompositionen im Geiste des objektiven Formalismus der Antike — eine Angelegenheit, die mit seelischen Problemen nichts oder nur wenig zu tun hat. Wir hingegen sehen heute im Klassizismus seiner wesentlichsten Gestalt nach eine Erscheinung von seelischem Inhalt in monumentalster Steigerung. Dvořák hat diese Auffassung angebahnt. Wenn die subjektive Verinnerlichung des Psychischen so groß geworden ist, daß sie in der individuellen Vielfalt der Erscheinung nicht mehr gesteigert werden kann, dann greift die Kunst zu ganz großen, typischen, monumentalen, »klassizistischen« Formen. Hinter der verschlossenen Maske der Ruhe breitet sich in namenloser innerlicher Spannung die Welt höchster geistiger Verklärung. Das ist der tiefste Sinn und zugleich die gewaltigste Manifestation des »Klassizismus«. Die formalistischen Ableger, auf die man bisher das Urteil über den Klassizismus gegründet hatte, wie der seelenlose Akademismus, bedeuten nur oberflächliche Begleiterscheinungen eines viel tiefer im Reich des Seelischen sich abspielenden geschichtlichen Vorgangs.

Das Seelische in seiner letztmöglichen Steigerung, wo alle Materialität der Erscheinung durchleuchtet und psychisch umgedeutet wird, stand Dvořáks Herzen am nächsten. Wenn für ihn früher Tizian der größte Maler aller Zeiten gewesen war, so war es nun Rembrandt. Der Klassizismus Palladios war für ihn im letzten Grunde mehr eine Verkörperung von Stimmungswerten als von objektiven Momenten formaler Schönheit. In den Werken der großen Architekten des deutschen Idealismus spiegelte sich ihm der metaphysische und ethische Ideengehalt des ganzen Zeitalters wider. Dvořák war einer der ersten, die die scheinbar »formalsten« Schöpfungen der Kunst, die Bauwerke, inhaltlich zu deuten wußten. Es war unvergleichlich, wie er den geistigen Inhalt einer altchristlichen Basilika, eines gotischen Doms oder einer barocken Ordenskirche zu interpretieren verstand.

Die Erscheinung des »Klassizismus« fällt so in Dvořáks Interpretation in die geistige Kategorie von Riegls »relativem Objektivismus«. Unter »relativem Objektivismus« verstand Riegl aufs Höchste gesteigerten Subjektivismus, der, um nicht

im Uferlosen zu zerfließen, nach Ausdrucksformen von typischer, abbreviierter Monumentalität greift. Daß der Klassizismus, das Streben nach einer neuen Kunst in der Gegenwart auch ein solcher »relativer Objektivismus«, d. h. ein höchst gesteigerter Subjektivismus sei, war Riegl verborgen geblieben. Er sah darin den Beginn eines wirklichen neuen Objektivismus. Dvořák aber betont in seinem Geleitwort, das er einer Serie von Zeichnungen Oskar Kokoschkas [14]) vorausschickte, das Entspringen dieses klassizistischen Objektivismus aus der Wurzel des extremsten Subjektivismus, der alle objektive Form zertrümmert hatte.

Wir werden damit in das Reich der Gegenwart geführt. Dvořáks Idealismus entsprang aus dem lebendigsten geistigen Gegenwartsempfinden. Nicht bald hat einer der neueren Gelehrten so intensiv wie er, der im Zeitalter des »wissenschaftlichen Pantheismus«, des historischen Kritizismus und der Entwicklungskausalität aufgewachsen war, die Krise der modernen Geschichtswissenschaft innerhalb der Revolution der allgemeinen Weltanschauung erlebt. Über dem Zusammenbruch des Materialismus, der Entwicklungslüge des »Fortschritts«, dem Bankerott des rationalistischen und positivistischen Denkens, dessen letzten ungeheuerlichen Triumph und Zusammenbruch zugleich er in der Riesentragödie des Weltkriegs erblickte, erschien ihm die Morgenröte eines neuen Zeitalters des Idealismus, in dem der Menschheit geistige Werte wieder mehr bedeuten würden als materielle Güter, deren gieriges Erjagen die Seele in den Staub zerrt und tötet.. »Die Künstler begannen sich zu fragen, ob denn die Natur göttlicher sei als die menschliche Seele und ob es berechtigt sei, die Seele zu einem bloßen Widerhall der Natureindrücke zu erniedrigen, während tatsächlich SIE etwas göttliches ist, das Höchste, was der Mensch besitzt, eine Gewalt, durch die er sich über die vergängliche Umwelt in die Höhen einer unvergänglichen Geisteswelt erheben kann« sagt er in der Kokoschka-Studie. So erscheint der ganze Wandel seiner Wissenschaft und seines eigenen Schaffens von jenem gleichen, neu aufgehenden Lichte umflossen, das das ganze Geistesleben der Gegenwart erfüllt. In »Idealismus und Naturalismus« beruft er sich auf das Wort Belows, daß die Geschichtsschreibung nie so objektiv war wie heute. Der gleiche »Objektivismus«, ein Resultat höchster subjektiver Vergeistigung, den wir in der Kunst sehen, macht sich da in der Wissenschaft geltend. Die Dinge der Geschichte werden nicht mehr in der kausalen Verbindung der Entwicklungsgeschichte gesehen, der nach Riegl in der Kunst die optisch-räumlich verbindende Fernsicht der impressionistischen Malerei entspricht, sondern »nahsichtig« in der geheimnisvollen Realität ihrer geistigen Gegenwart und Tatsächlichkeit erlebt. (Die neue Objektivität und gesteigerte Wahrheit der wissenschaftlichen Betrachtung erfaßt mehr das innere, geistige Antlitz der Dinge als ihre kausalgeschichtliche Oberflächenerscheinung, so daß sie dem impressionistischen Denken als neue »Stilisierung« erscheint.) Die ideelle Gegenwart der

---

[14]) Variationen. Wien 1921.

geschichtlichen Werte und die konkrete der eigenen Zeit flossen so in Dvořáks Auffassung ineinander über und dienten zur wechselseitigen Erhellung. Seine Worte klangen zuweilen fast prophetisch, wenn er einen ähnlichen Weltverzicht und eine ähnliche Jenseitssehnsucht wie in der altchristlichen Zeit in der geistigen Lage der Gegenwart feststellte, wenn er in der künstlerischen Revolution der Gegenwart das geschichtliche Analogon zu dem extremen, formzerstörenden Subjektivismus der frühmittelalterlichen Kunst erkannte, wenn er in der spirituellen Welt des Manieristen Greco einen Quell der Inspiration und Hoffnung auf die Zukunft unseres idealistischen künstlerischen Weltbildes erblickte. Dvořák schlug da Bahnen ein, auf denen ihm die kleinliche Kritik beschränkten Spezialistengeistes nicht zu folgen vermochte. Denn solche ideelle Brücken zu spannen ist nur dem vergönnt, der mit umfassendem historischen Bewußtsein souveräne Schöpferkraft verbindet, die dem zukunftgestaltenden geistigen Wollen der Gegenwart aus dunkler Latenz heraus vorauseilend Ausdruck verleiht.

Wie Dvořák als Wissenschaftler war, so war er auch als Mensch. Diese spirituellen Werte, die er in der Geschichte suchte, spielten auch in seinem Leben die größte Rolle. Er hatte jenen Ernst und jene Tiefe des Blicks, der unter die Oberfläche der Dinge dringt, verbunden mit einer unkomplizierten Einfachheit, ja Kindlichkeit des Wesens, die sich mit naiver Heiterkeit auch des Kleinsten freute. Er besaß die Naivität und Voraussetzungslosigkeit, die man bei großen Künstlern und wahrhaft schöpferischen Geistern findet, die sie befähigt, frei von allen beengenden Vorurteilen und Bindungen mit kindlicher Selbstverständlichkeit der Größe ihrer inneren Visionen und Gesichte Ausdruck zu verleihen. Namentlich in der letzten Zeit, als Überanstrengung und Leiden seine Züge schon gefurcht hatten, lag oft etwas Visionäres über ihm, kam die Schönheit des inneren Menschen in der wunderbaren Vergeistigung seines Antlitzes zur Geltung. Niemals erfuhr man das deutlicher als bei den Vorlesungen. Dvořák sprach stets frei. In leisem, ja eintönigem Tonfalle begann er, um im weiteren Verlaufe unwillkürlich, ohne Absicht, wie in spontaner Begeisterung über die Größe der mit dem inneren Blick erschauten Ideenwelten, in ein laut rufendes Pathos zu verfallen, das etwas vom prophetenhaften Verkünderton hatte. Der Hörer hatte auch das Gefühl, einem Verkünder höherer Wahrheiten gegenüberzustehen, der im Geiste schon mehr in der anderen, jenseitigen Welt lebte als im irdischen Diesseits.

Das zweite wichtige Moment im geistigen Bilde des späten Dvořák ist seine Auffassung der W i s s e n s c h a f t a l s L e b e n s g e s t a l t u n g. Er hatte seine Wissenschaft nie bloß als den Tummelplatz von Spezialproblemen betrachtet. Immer hat er aus dem Vollen und Ganzen der großen Kultureinheit der Geschichte geschöpft. Auch seinen Schülern legte er in den letzten Jahren stets allseitige geistige Orientierung dringend ans Herz. Er hegte die Überzeugung, daß der Weitwinkelperspektive des Spezialistentums die Tatsachen der Geschichte nur in Verzeichnung sichtbar

würden, daß deren wahrer Ideengehalt ihr niemals offenbar würde, obwohl seine Kenntnis Voraussetzung der Lösung der tiefsten Probleme ist. Aus der Totalität der Schöpfungen des menschlichen Geistes strebte er dem neuen Aufbau der Wissenschaft entgegen. Er bewunderte darin so sehr das Zeitalter des großen deutschen Idealismus und betrachtete es als Vorbild. Aber wie dieses Zeitalter blieb er nicht bei der weltfremden wissenschaftlichen Theorie, sondern wollte, daß die errungene Erkenntnis als Grundlage der neuen Lebensgestaltung diene. So wie ihm seine Wissenschaft aus tiefem menschlichen Erleben ersprossen war, so wollte er sie auch wieder umsetzen in die Gestaltung dieses Lebens. Er wollte sie nicht als totes Gut, sondern als lebendig wirkende Kraft wissen. Nur jenen Männern sprach er die Berechtigung des Einflusses auf die allgemeine Lebensgestaltung zu, die aus universeller geistiger Erfahrung ihr Urteil schöpften. So gewinnt die Wissenschaft außer ihrer theoretischen Aufgabe eine praktische, ethische. In Dvořák lebte das Bewußtsein von der Notwendigkeit der Geltendmachung ihrer Erkenntnisse im realen Leben. Nicht mehr die positiven Wissenschaften, Naturwissenschaft und Technik sollten wie im Zeitalter des Materialismus die Führung haben. Denn sie haben zur Entgeistigung der Welt geführt, zum Götzendienst der Materie, zur Welt des Positivismus und krassen Verismus, des Weltimperialismus und Kapitalismus, die jedes höhere Ethos mit materieller Gewalt niederschlagen. Die Geisteswissenschaften sollten es sein, denen die führende Rolle in der neuen Welt vorbehalten ist, deren Ethos das neue Reich des Geistes aufbauen soll.

Eine besonders wichtige Rolle schrieb Dvořák im Rahmen dieser Aufgabe den Universitäten zu. Er betrachtete die Spezialisierung der Wissenschaften im 19. Jahrhundert als einen Verfall des alten Begriffes der »universitas«. Er verlangte ihre Regeneration aus dem Bewußtsein der alten Bedeutung ihres Namens heraus. Das Kolleg über die Kunst im 17. und 18. Jahrhundert begann er mit einer Betrachtung dieses Verhältnisses, deren Inhalt ungefähr folgender ist [15]: Bei allem Verfall blieben die Universitäten auch im 17. und 18. Jahrhundert die wichtigste Institution für die höhere Ausbildung der Jugend, eine Institution, die, als sich der Zusammenhang mit den großen leitenden Ideen der Zeit verlor, ebensoviel Unheil anrichtete, indem sie ganz oder teilweise unter den Einfluß der Jesuiten kam, die sich ihrer als eines höchst wichtigen Mittels zur Errichtung ihrer Weltherrschaft bedienten. Sie wurde so direkt ein Hindernis des Fortschritts, und das hat viel dazu beigetragen, daß sich die neue geistige Kultur vielfach katastrophal durchringen mußte, und daß ein Zwiespalt in der allgemeinen Bildung entstand, wie der, an dem wir auch heute kranken.

Ein ähnlicher Prozeß wäre auch in der Gegenwart kaum zu vermeiden, wenn die Universitätsstudien, die durch die beispiellose Entwicklung, durch all das, was

---

[15]) Für die Ergänzung meiner eigenen Notizen aus dem Manuskript bin ich dem Verwalter und Herausgeber des Nachlasses Herrn Dr. K. M. Swoboda zu Dank verpflichtet.

wir ihnen zu verdanken haben, gleichsam das Rückgrat unserer geistigen Entwicklung geworden sind, in der lawinenartig anwachsenden Diffusion der Spezialfragen den Blick für das allgemein geistig Bedeutsame verlören und die Sorge darum den Zeitungen überlassen bliebe, die es, wie einst die Jesuitenkollegien, nicht als Selbstwert, nicht als ein Mittel, die Menschen unbekümmert um alles andere in die Sphäre eines höheren geistigen Bewußtseins zu erheben, sondern als Aktualitätsbrocken und nach utilitaristischen Gesichtspunkten, die sich der Halbbildung anpassen müssen, behandeln.

Es gibt aber keinen andern Weg, der Gefahr, die den Universitäten droht, entgegenzuarbeiten, als das Bestreben, die junge Generation in jeder einzelnen Wissenschaft nicht nur zu Spezialforschern, sondern zugleich auch auf strenger wissenschaftlicher Grundlage zu Menschen heranzubilden, die gelernt haben, nicht nur auf Fragen der Bedeutung für allgemeine Erkenntnisprobleme zu achten, sondern an sie auch jenen Maßstab der sittlichen Verantwortung anzulegen, zu dem sie durch wissenschaftliche Studien erzogen werden. Wenn man heute so oft über Mangel an wissenschaftlicher Synthese klagt, so liegt die Ursache nicht, wie behauptet wird, in der Unmöglichkeit, die Literatur zu bewältigen — bei einiger Übung ist dies nicht gar so schwierig —, sondern darin, daß wir verlernt haben, systematisch zu denken, weshalb auch auf dem Gebiete der historischen Disziplinen gewiß nicht das Universelle durch Polyhistorie, durch mechanische Aneinanderreihung verschiedener Forschungsgebiete, sondern einzig und allein durch die größere Fähigkeit, die Tatsachen im Spiegel weiter ausgreifender Gesichtspunkte zu betrachten, erreicht werden kann. Damit soll nicht gesagt werden, daß man gleich in den ersten Versuchen, wissenschaftlich zu arbeiten, in Seminararbeiten und Dissertationen jeden Ziegelstein gleichsam sub specie aeternitatis betrachten oder welthistorische Probleme, die gegenseitigen Verhältnisse von Kulturen und Weltanschauungen etwa behandeln solle, die die Frucht einer großen wissenschaftlichen Arbeit und Erfahrung und nicht ihr Anfang sein können. Nichts wäre verkehrter als dies, und es kann nicht eindringlich genug davor gewarnt werden. Doch man solle lernen, an seiner Bildung weiterzuarbeiten und Dinge von allgemeiner Bedeutung zu erfassen. — Man könnte sagen: das ist selbstverständlich. In Wahrheit ist es nicht so selbstverständlich. Es gibt heute einen Typ von Fachleuten, die nur Bücher lesen, die mit ihrem engsten Fach zusammenhängen und auch darin nur das suchen, was sie für i h r e Arbeit brauchen können. Das ist ungesund. Im geistigen Adel der Universitäten sucht man Führer und Ratgeber in a l l e n geistigen Angelegenheiten. In kritischen Zeiten müssen geistige Persönlichkeiten befragt werden können. Auf den Universitäten ist, in gleichem Maße wie Detailfragen, die Art von Wichtigkeit, wie die Dinge von der höheren Warte ihrer geistigen Zusammengehörigkeit aus betrachtet werden.

Und wie tief Dvořák das Ethos der Wissenschaft auffaßte, das drücken am

schönsten seine Worte über die Berufung zur Wissenschaft aus, die er im Herbst 1918 in der Einleitungsvorlesung seines Kollegs »Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Hochrenaissance« sagte und die von gleicher Bedeutung sind wie Max Webers »Wissenschaft als Beruf«. Sie seien hier dem Inhalt nach wiedergegeben:

Wie in allen Zeiten gehört die Zukunft der Jugend. Die Jugend wird von neuem aufbauen müssen und sie wird es auch tun. Sie wird sich in der Wissenschaft neu orientieren müssen, denn einem aufmerksamen Beobachter wird es kaum entgehen, daß auch die Wissenschaft in einem krisenhaften Zustand sich befindet. Diese Erscheinung geht vielleicht am meisten auf die allzu starke Mechanisierung der Wissenschaft zurück. Zumindest für die Geisteswissenschaften gilt das sicher. Wir haben wenig große Forscher, aber dafür einen Gelehrtenstand, ich möchte sagen eine gelehrte Kaste, die die wissenschaftliche Laufbahn als das Mittel zu einer Lebensstellung betrachtet. Dieses Mittel ist auch ganz zweckmäßig, denn in dem großen mechanisierten Organismus des wissenschaftlichen Betriebes findet sich für jedermann mit normaler Intelligenz irgendein Schächtelchen, welches nach erprobten Rezepten ausgefüllt und so bewirtschaftet werden kann, wie man eben einen Verwaltungsdienst erledigt. Das ist sicher nicht das Richtige. Das Bewußtsein, daß zum Forscher vor allem ein innerer Beruf gehört, ist einigermaßen verschwunden und es wird notwendig sein, daß nach dieser Seite hin eine Reform stattfindet. Vielleicht wird die Reform in den Verhältnissen selbst liegen. Was ist notwendig, wenn man sich auf eine wissenschaftliche Laufbahn vorbereitet? Ich rede nur zu den Jüngsten unter Ihnen. Ich glaube es sind drei Dinge:

An die erste Stelle setze ich eine gewisse Idealität der Gesinnung. Wissenschaft und Karriere, das sind zwei Dinge, die in den letzten Dezennien so oft miteinander verbunden wurden; die Karriere sollte aber bei dem Entschluß, sich der Wissenschaft zu widmen, keine Rolle spielen. Wer sich der Wissenschaft widmen will, der muß auf eine Karriere in dem Sinne, was man allgemein darunter versteht, von vornherein verzichten.

Zweitens gehört zur Forschung eine allgemeine Bildung. Das scheint selbstverständlich zu sein, ist es aber durchaus nicht. Gerade bei der extremen Spezialisierung der Wissenschaft konnte man wiederholt beobachten, daß es zwar ausgezeichnete Spezialisten gibt, die dabei aber durchaus nicht auf der Höhe der Bildung unserer Zeit stehen. In den Naturwissenschaften liegen die Dinge anders, aber wer in den Geisteswissenschaften Fruchtbares leisten will, der muß unbedingt so weit allgemein gebildet sein, daß er die Ergebnisse nach dem Stande der allgemeinen Erkenntnistheorie werten kann. Wer das nicht vermag, ist ein braver Spezialist, aber kein Forscher, wie wir ihn brauchen.

Drittens — und auch das scheint selbstverständlich zu sein — gehört zum Forschen ein sachliches Können und sachliches Wissen. Eine allgemeine Bildung ohne sachliches Wissen führt zum Dilettantismus, zum journalistischen

Danebenreden. Unter sachlichem Wissen verstehe ich nicht nur die Realien, sondern Vertrautheit mit der Methode der einzelnen Disziplinen, d. h. Vertrautheit mit jenen kritischen Grundsätzen, die wir als die Errungenschaft der bisherigen Entwicklung der einzelnen Disziplinen betrachten können. Ohne diese Vertrautheit kann die Tätigkeit nie wirklich fruchtbar sein. Denn man bemüht sich vielleicht auf Wegen, die nicht dazu geeignet sind, um Resultate und gelangt zu Schlüssen, die sich bei näherer Betrachtung als unhaltbar erweisen.

Es ist klar, daß von diesen drei Gesichtspunkten eine Vorlesung das Wenigste bieten kann. Das Wesentlichste und Wichtigste müssen Sie sich selbst erarbeiten. Es kostet viel Arbeit, es erfordert den ganzen Menschen.

Diese Sätze bilden zugleich die ideelle Richtschnur dafür, wie sich Dvořák den weiteren Ausbau der Kunstgeschichte dachte, und müssen jetzt nach seinem Tode der Fortsetzung seines Werkes zugrunde gelegt werden. Weder enges Spezialistentum, noch äußerliche Imitation des kühnen Gedankenbaues des Gelehrten oder seiner sprachlichen Ausdrucksweise ohne den tiefen geistigen Inhalt, dessen Gefäß sie sind, werden sein Werk fortführen können, sondern nur unmittelbares und selbständiges Erleben der wissenschaftlichen Probleme auf der Basis der von ihm postulierten Universalität der geistigen Orientierung und der von ihm aufgestellten methodischen Grundsätze.

Dvořák selbst hat den idealen Forderungen, die er an den Universitätslehrer als Angehörigen des geistigen »Adels« stellte, im höchsten Maß entsprochen. Welche Rolle er im geistigen Leben Österreichs spielte, was man auf sein Urteil in allen kulturellen Fragen gab, braucht hier nicht nochmals betont zu werden. Außer in der Organisation seiner Schule kam seine bezeichnende Art, die Wissenschaft zur Lebensgestaltung zu erweitern, im Rahmen des Denkmalwesens in großzügigster Weise zur Geltung. Auch da ist nun ein bemerkenswerter Wandel der geistigen Einstellung gegen früher zu vermerken. Erschien ihm die Denkmalpflege früher wesentlich als Mittel zur Erhaltung lebendiger künstlerischer Werte, so sieht er jetzt mehr in ihr [16]): ein ethisches Bekenntnis der neuen idealistischen Gesinnung, eine Parallelerscheinung zur »neuen antipositivistischen Orientierung der Philosophie« und zu »den Anfängen einer ganz neuen antinaturalistischen Kunst«, die ihren Ursprung in einem gemeinsamen »antimaterialistischen, revolutionären Gedanken« der Zeit hat. So trifft er sich letzten Endes doch mit Riegl, dem der »Alterswert« im tiefsten Grunde mehr bedeutete als den Ausfluß der wissenschaftlichen Gesinnung des historisierenden Zeitalters: das idealistische Bekenntnis der geschichtsphilosophisch orientierten Welt.

Als drittes bedeutsames Moment sehen wir in der letzten Periode des Gelehrten sein neues Verhältnis zur Philosophie und geschichtsphilosophischen Weltbetrachtung. Die Auseinandersetzung mit den Werken der großen Philosophen

---

[16]) Denkmalpflege. Vortrag, gehalten beim Landesdenkmaltag in Bregenz 1920.

aller Zeiten spielte in dieser Periode seines Lebens eine weit größere Rolle als jemals früher. Schon immer war er bestrebt gewesen, sich erkenntnistheoretisch Rechenschaft über Aufgaben und Ziel seiner Wissenschaft zu geben, und auch seinen Schülern legte er in letzter Zeit die Beschäftigung mit der Erkenntnistheorie der historischen Wissenschaften sehr ans Herz. Nun aber verlieh ihm das Studium der Philosophen auch einen neuen Denkinhalt.

In allen großen schöpferischen Vertretern der historischen Geisteswissenschaften der letzten Zeit lebte, latent oder ausgesprochen, das Bewußtsein, daß das entwicklungsgeschichtliche Denken des 19. Jahrhunderts nicht das ideale Endziel der Geschichtswissenschaft ist, daß der Gedanke der rationellen Kausalität nicht ihren stolzen Bau zu krönen berufen ist, sondern daß sie in ihrer Höherentwicklung notwendig zur Geschichtsphilosophie werden und damit wieder in den mütterlichen Urgrund aller Geisteswissenschaften: die Philosophie, einmünden muß. Der junge Dvořák schrieb: »Die Philosophie hat die Dirigentenstelle in der Symphonie der Wissenschaften verloren.« Der späte dachte anders. Riegl war von der immanenten Logik der Entwicklungsgeschichte zur transzendenten Logik seines geschichtsphilosophischen Systems fortgeschritten. Das war im Grunde ein Wiederauftauchen der Hegelschen Selbstbewußtwerdung des Geistes. Dem in ganz anderem Sinne historischen Denken Dvořáks war da ein Anknüpfen unmöglich. Die Wiedererweckung eines großen methaphysischen Systems des deutschen Idealismus hätte nun, nach Zurücklegung des Zeitalters des historischen Positivismus und entwicklungsgeschichtlichen Rationalismus, ein Archaisieren bedeutet. Das empfand Riegl sicher. So verlegte er auch das Endziel der ideellen Entwicklung nicht wie Hegel in eine unmeßbar ferne Zukunft, sondern er erblickte es in dem äußersten Subjektivismus seiner eigenen Zeit. Sollte aber dieser Subjektivismus nicht zum Chaos der vollkommenen Auflösung und das System somit zu historischem Nihilismus werden, so mußte doch irgendeine Wandlung oder Weiterbildung eintreten. Diese Wandlung glaubte Riegl in dem Wiedereinsetzen eines extremen Objektivismus, wie ihn die alten orientalischen Völker gekannt hatten, zu sehen. Damit aber war das geschichtsphilosophische System eigentlich wieder durchbrochen und der alte, den nomothetischen Wissenschaften entsprungene Gedanke der geschichtlichen Wellenbewegung nahe gelegt.

Das hätte einen Rückschlag bedeutet und so mußte ein anderer Weg eingeschlagen werden. Dvořák sah in dem neuen Objektivisieren des Geisteslebens gleichfalls ein Resultat des subjektivistischen Denkens. Gleichzeitig war er von der Überzeugung durchdrungen, daß dieser Weg nur durch Auseinandersetzung mit den tiefsten Problemen, wie sie im Spiegel der allgemeinen Weltanschauung erscheinen, zu finden ist. Hatte er noch im Jahre 1913 gesagt, daß die Geschichte der Weltanschauung nicht Aufgabe der Kunstgeschichte sei, sondern ihre höchste kulturelle Mission in dem Wiedererwecken des Verständnisses für historische Kunstwerte und damit dem schöpferischen Eingreifen in das Kunstleben der Gegenwart bestehe,

so wurde sie ihm nun doch zu einem Teil der Geschichte der Weltanschauung, die in der ideellen Einheit aller historischen Geisteswissenschaften beschlossen ist, zu einem Teil, der in seinen indigenen Problemen die generellen der Weltanschauung widerspiegelt und ohne innigstes Verwobensein mit diesen nicht denkbar ist. 1915 sagte er in dem »Idealismus- und Realismus«-Kolleg, daß diese neue Auffassung sich nicht nur selbständig in den einzelnen Disziplinen entwickelt habe, sondern auch durch die Philosophie in sie direkt hineingetragen wurde. Die Philosophie hat also ihre Dirigentenstelle wiedergewonnen. Aber nicht wie in früheren Zeiten im Sinne einer Beherrschung der übrigen Wissenschaften durch Aufstellung eines großen spekulativen Systems, in dessen abstrakte Formen der Inhalt der einzelnen Disziplinen eingefügt wird. Sondern in dem Sinne, daß sie an erster Stelle und in prägnantester Weise den begrifflichen Ausdruck für jenen Wandel der Weltanschauung, der das gesamte Geistesleben ergriffen hat, gefunden und damit eine führende Stellung in diesem erlangt hatte.

Der Weg des Historikers Dvorak mußte so notwendig mit dem der modernen deutschen Geschichtsphilosophen zusammentreffen. Er, dem das Erleben und begriffliche Formulieren des geschichtlich Einmaligen Hauptinhalt des Daseins gewesen, mußte auf Diltheys und Rickerts Bahnen stoßen. Der alte platonische Gedanke in der Erscheinungsform der Wertbeziehung der neueren Geschichtsphilosophie beginnt sich bei ihm geltend zu machen. Schon die programmatische Berufung auf das Meyer'sche »Historisch ist, was wirksam ist oder gewesen ist« enthält in nuce den Begriff der Wertauswahl. Denn wertvolles Objekt der Geschichtswissenschaft ist danach allein das geschichtlich Wirksame. Es liegt in dem historischen Grundzug von Dvořáks Denken, wenn er diese Definition des Historischen auf die Gesamtheit der geschichtlichen Erscheinungen ausgedehnt wissen wollte. Er tat dies aus doppelter Erwägung. Einmal kann das, was bis heute historisch unwirksam und unserem Wertempfinden unzugänglich ist, irgendwann wirksam werden und sich so erst der Werterkenntnis erschließen. Dann kann aber auch das als Einzelding wirklich Wertlose als einziges Zeugnis einer wertvollen Idee, mag sie sich auch noch so abgeschwächt in ihm widerspiegeln, nach Verlust der anderen wertvollen Zeugnisse in Zukunft Bedeutung erhalten. Diese Auffassung ist keine Negierung des Begriffs der Wertauswahl, wie ihn die deutsche Geschichtsphilosophie aufgestellt hat. Das Wertlose kann niemals wertvoll werden. Ein Mensch von solch intensivem künstlerischen Qualitätsempfinden wie Dvořák wußte das genau. Aber es kann unschätzbaren Wert gewinnen als Zeuge von wertvollen Ideen, unter deren Eindruck es ebenso stehen kann wie das geschichtlich auch für sich, als Einzelding Wertvolle, bei dessen möglicher Vernichtung oder Verschwinden aus dem historischen Gesichtskreis es als Wegweiser oder letzter Berichterstatter höchste Bedeutung erlangt. So hat Dvořák auch die Gesamtheit von künstlerischen Stilphasen und geistigen Epochen niemals nach einem deduktiven Wertsystem wertend gegeneinander aus-

gespielt, sondern das Wertvolle und die Daseinsberechtigung aller Phasen des menschlichen Geisteslebens gleichmäßig anerkannt, sofern es wirklich Geistesleben geblieben ist. In diesem letzteren Moment liegt allerdings der Keim einer tiefen Wertscheidung Dvořáks, von der gleich die Rede sein soll.

Mit Riegls geschichtsphilosophischer Auffassung war Dvořáks Denken unvereinbar. Ihm war nicht die abstrakte Zielsetzung des Ganzen, sondern das wertvolle Einmalige das Wichtigste. Objektivismus und Subjektivismus, die Grundpfeiler von Riegls geschichtsphilosophischem System, wurden ihm, ebenso wie Idealismus und Realismus, zur Orientierungsmöglichkeit, zur Möglichkeit einer besonderen Einstellung der historischen Betrachtung, die neben anderen besteht, von denen jede einen anderen und neuen Aspekt der in ihrer Gänze unerschöpflichen geschichtlichen Erscheinung gewährt. Der Einstellung »Idealismus—Realismus« maß er aber eine besonders tiefgehende Bedeutung bei. Er hielt sie für begründet in dem Dualismus der menschlichen Natur, in dem Dualismus von spiritueller und sensueller Wahrnehmung, von Geist und Materie. Mit dem Gedanken des Dualismus ist zugleich eine tiefe allumfassende Wertscheidung gegeben. Das einzig Wertvolle, Erhabene, den Menschen Adelnde ist das Reich des Geistes, das Reich der spirituellen Güter, der ewigen Wahrheiten. Die materielle Welt der sinnlichen Erscheinungen ist etwas Vorübergehendes, nichts Bleibendes. Heftet der Mensch seine Seele an sie, so teilt sie das vergängliche Schicksal aller materiellen irdischen Scheingüter, die im Strom der Zeiten untergehen. Es ist der uralte, zum methaphysischen gewordene Wert-Dualismus Platons und des christlich mittelalterlichen Spiritualismus. Es ist kein Wunder, daß Dvořák in seiner persönlichen Weltanschauung, seiner tiefsten menschlichen Überzeugung ganz in den Bann jener Welt fiel, die sein größtes geistiges Erlebnis gewesen. Trug er doch, dank seiner ganzen geistigen und menschlichen Veranlagung, die Prädestination dazu in sich. So merken wir auch in seiner ganzen Geschichtsauffassung der letzten Zeit, wie seine Wertung jener Perioden sinkt, in denen der Geist sich selbst entfremdet ist, in denen er sich unter die Herrschaft der Materie beugt. Alle wahrhaft geistigen Perioden der Geschichte stehen ihm hoch, mögen sie sich noch so intensiv mit realen und natürlichen Problemen befaßt haben wie das 17. Jahrhundert, sofern nur der Geist die Herrschaft über die Materie bewahrt. Die Zeit aber, wo Philosophie und Kunst im Götzendienst der Materie ihre geheimnisvolle, ewige Bestimmung verleugnen, wo die Naturwissenschaften ihre Geltung als Anschauungsformen des menschlichen Geistes vergessen und die Gottheit zu ersetzen wähnen, ist ihm in ihrem Wesensgrunde tief entfremdet und entgegengesetzt. So waren ihm Positivismus und Materialismus des 19. Jahrhunderts als eine Erscheinung der Selbstentfremdung des menschlichen Geistes unwertig im Vergleich zu seinen idealistischen Errungenschaften, ein Fehler und Trugschluß. Er war kein historischer Relativist und hat niemals sein philosophisches und ethisches Wertbewußtsein verleugnet.

So taucht am tiefsten Grunde des geistigen Weltbilds von Dvoráks Spätzeit die Struktur einer großen metaphysischen Wertgliederung auf, die nirgends zu irgendeinem Ansatz von spekulativer Systematik führt, aber doch als geschichtsphilosophischer Orgelpunkt in der Tiefe seiner historischen Schöpfung erklingt.

Innerhalb der unermeßlichen Welt des geistig Wertvollen machen sich nun Ansätze zu einer besonderen geschichtsphilosophischen Auffassung Dvořáks bemerkbar. Alle der einzelnen historischen Wertverkörperung nicht immanente geschichtsphilosophische Orientierung, alle spekulative Systematik im Sinne Hegels, alle dogmatisch entwicklungsgeschichtliche Zielsetzung im Sinne Riegls, alle Geschichtsmorphologie [17]) war Dvořák wesensfremd. Doch es gibt in der Gegenwart eine geschichtsphilosophische Bewegung, die die meiste Zukunftskraft besitzt, weil sie in der Richtung der Weiterentwicklung der Geschichtswissenschaft und ihres ideellen Ziels liegt. Sie errichtet kein deduktives System, in dem sich zwischen den Dingen die Beziehungslinien abstrakter Spekulation kreuzen, sie orientiert das Weltgeschehen nicht auf einen bestimmten Zielpunkt, sondern sie geht induktiv von dem Einzelnen aus. Sie betrachtet den einzelnen geschichtlichen Wert nicht im konkreten Zeitverlauf, der ihn mit einem Vorher und Nachher von Erscheinungen verknüpft erscheinen läßt, mit denen ihn oft gar keine Beziehungen des inneren Sinns verbinden, sondern erfaßt ihn in seiner idealen zeitlichen Wesenheit, in der mit seiner Eigenart untrennbar verbundenen zeitlichen Potentialität, die um ihn gleichsam einen geschichtsphilosophischen Idealraum schafft, ihn in seiner schicksalhaften, kausal rationalistischer Erkenntnis unzugänglichen Einzigkeit weisend. Doch werden die Dinge dadurch nicht isoliert und chaotisch unverbunden, sondern die Vielheit der einzelnen ideellen Zeitspatien der Geschichte fließt zusammen in der metaphysischen Zeit- und Raumeinheit, die das Universum umspannt, in der alle Dinge sind und weben, die dem Gottesbegriff der deutschen Mystiker gleichkommt. Auch in dieser metaphysischen Einheit erscheinen die Dinge in einer zeitlichen Abfolge, die aber nicht ihrer tatsächlichen, irdisch konkreten entspricht, sondern der ideellen ihres inneren Sinnes. Das im geschichtsphilosophischen Denken geoffenbarte Aufgehen der ideellen zeitlichen Abfolge der Dinge in der höheren metaphysischen Einheit entspricht der »Selbsterkenntnis Gottes in den Dingen« bei den Mystikern.

Die mit ihrer Fortbildung sich vollziehende und zur Vereinzelung der Dinge

---

[17]) Einer der Hauptpunkte seiner Kritik, die er an Spenglers »Untergang des Abendlandes« übte (Vortrag, gehalten in der »Philosophischen Gesellschaft«, Sommer 1919) war die Stellungnahme gegen die Geschichtsmorphologie des Werkes, die die Erscheinungen der Geschichte mit Werden und Vergehen des (in der Geschichte angeblich sich wiederholenden) organischen Lebensprozesses vergleicht, eines gesetzlichen Verlaufs, der von der Geschichtswissenschaft erfaßt werden kann und Prophezeiung der Zukunft ermöglicht. Dvořák sagte damals, daß der Gedanke selbst nicht neu sei, sondern von den Scholastikern bis zu Cardanus, Spencer, Lamprecht viele Vorgänger habe. Neu sei nur, daß er jetzt auftauche, im Zeitalter der antimaterialistischen Geschichtsauffassung, mit der er innerlich ebensowenig vereinbar sei wie die Prädestinationslehre mit dem ethischen Subjektivismus der Willensfreiheit.

führende Auflösung der Entwicklungsgeschichte würde in einem formlosen Chaos enden, wenn sie nicht in das höhere Kosmos dieser neuen Geschichtsphilosophie überzugehen bestimmt wäre. Das macht diese geschichtsphilosophische Bewegung so bedeutsam für die Zukunft. Daß sie heute bereits ihren Bildungsprozeß begonnen hat, noch ehe der Auflösungsprozeß der Entwicklungsgeschichte vollendet ist, ist wichtig, weil sie so uns Historikern als höheres Ziel, als ideelle Richtschnur und Zukunftshoffnung unserer Wissenschaft vorschwebt. Unsere Wissenschaft und diese Philosophie werden einmal zu einer Einheit verschmelzen. Diese Geschichtsphilosophie erweitert den Subjektivismus der historischen Weltanschauung zu dem Objektivismus einer neuen Metaphysik. Indem sie die Tatsachen als ideelle Realitäten, die Ideen als metaphysisch reale Tatsachen betrachtet, schlägt sie die Brücke von den Geisteswissenschaften der Gegenwart in das Geistesreich der Zukunft.

Dvořák trug in sich den Glauben an die unsterblichen Ideen. Sie hatten in seiner Gedankenwelt die gleiche Geltung wie in der geschilderten geschichtsphilosophischen Strömung. Diese war ihm nicht fremd. Einen ihrer bedeutendsten Vertreter, Georg v. Lukács, und seine Schriften kannte er. In der Kokoschka-Studie, die wie ein Bekenntnis seines Ideen-Glaubens klingt, heißt es: »Wer könnte daran zweifeln, daß der schrankenlose Subjektivismus und Panpsychismus früher oder später zu neuen allgemeinherrschenden Göttern führen muß, die nicht wie der Götze Atheos in Getreideschobern wohnen, sondern in denen sich die gegenwärtige geistige Wiedergeburt der Menschheit zu einer begrifflichen, von jeder zeitlichen und räumlichen Begrenzung unabhängigen Gestaltung der neuen Welterklärung durchgerungen hat!«

Religiöses Empfinden und Erleben ist niemals ein Resultat neuer wissenschaftlicher Erkenntnis gewesen. Und doch können wir die Beobachtung machen, daß höchster Spiritualismus und Idealismus der Weltanschauung mit einem neuen Gottsuchen und Gottglauben Hand in Hand gehen, mögen sie nun im Rahmen eines gegebenen kirchlichen Bekenntnisses sich bewegen, dessen Inhalt subjektiv neu erlebt wird, oder in der individuellen Form einer ganz persönlichen Überzeugung erscheinen. Riegl war ein tief gläubiger Geist, der die Möglichkeit und Berechtigung eines neuen Gotterlebnisses, selbst innerhalb der kirchlichen Formen, behauptete. Und auch beim späten Dvořák ahnt man eine neue Gläubigkeit an das Jenseits, an das Reich der heiligen Gewalten, an die Welt der übersinnlichen Erscheinungen, die zuweilen sichtbar in das Leben der Menschen treten können. Nun hat das Schicksal ihn selbst in dieses Reich abberufen.

(Nachschrift vom April 1924.) Die von Max Dvořák aufgezeigte Krise unserer Wissenschaft sowie des allgemeinen Geisteslebens hat inzwischen ihren Fortgang genommen, so daß man täglich vor der endgültigen Entscheidung zu stehen

meint. Diese Entscheidung ist vielleicht schon gefallen, ohne daß wir uns dessen klar bewußt sind. Nur so viel läßt sich sagen, daß von den Zukunftshoffnungen, die den Gedankengang des Verstorbenen in der letzten Zeit trugen und über sein Schaffen ein verklärtes Licht breiteten wie die Ahnung des kommenden Besseren, keine einzige in Erfüllung gegangen und die Lage heute hoffnungsloser denn je ist. Der Zusammenhang mit dem wirklichen Leben entgleitet der Wissenschaft von Tag zu Tag mehr, und diejenigen, die den Schritt ins wirkliche Leben hinüberwagen, werden von den Angehörigen der »gelehrten Kaste« als Apostaten verdächtigt. Einerseits verzehrt sich der wissenschaftliche Logismus selbst, andrerseits irrt man auf dunklen Wegen, die in kein Licht führen. So bedeutet Max Dvořák vielleicht eher ein Ende als einen neuen Beginn. Bildende Kunst und soziale Gestaltung unserer Tage wissen vielleicht noch am ehesten, was sie wollen. Doch scheint auch da der einzig mögliche Weg ins Chaos zu führen. Pflichtbewußtes Verfolgen des eingeschlagenen Weges, das entschlossen die letzten Konsequenzen zieht, ist das einzige, was sich tun läßt. So wird auch die Wissenschaft nicht durch die heute beliebte sinnlose Negierung ihrer methodischen Errungenschaften aufgelöst, sondern gerade durch die Verfolgung dieser Errungenschaften bis zu den letzten Konsequenzen. Ein vom Schicksal bestimmtes Ende läßt sich weder beschleunigen noch verzögern.

DIE ARCHITEKTURTHEORIE DER FRANZÖSISCHEN KLASSIK UND DES KLASSIZISMUS.

VON

EMIL KAUFMANN, WIEN*).

»Man macht sich zu unsern Zeiten mehr, als jemals, ein Geschäffte daraus, das Vergnügen, welches die angenehmen Künste gewähren, mit Nachdenken zu genießen. Aus dieser Ursache vervielfältigen sie sich, sie breiten sich in unendlich viele Zweige aus, und wachsen ihrer Vollkommenheit entgegen.«

Diese Worte des Kunstschriftstellers Watelet, die seinen »Versuch über die Gärten«[1]) einleiten, deuten an, in welcher geistigen Verfassung das 18. Jahrhundert

*) Die vorliegende Abhandlung war im April 1920 abgeschlossen.

[1]) Aus dem Französischen übersetzt, Leipzig 1776.

an Werke der bildenden Künste herantrat. Die in obigen Sätzen hervorgehobene Gedanklichkeit äußerte sich nicht bloß in der Art der Rezeption der künstlerischen Eindrücke, sie rang vielmehr auch nach positivem Ausdruck und offenbarte ihr Wesen in einer großen Zahl von Schriften, die zu alter und neuer Kunst, zu historischen Problemen und zu Tagesfragen Stellung nahmen.

Der Hang zur Reflexion hatte eine rege kritische und theoretische Tätigkeit zur Folge, die über ihre eigentlichen Grenzen hinausstrebte, sobald die, wie von vielen anderen, so auch von Watelet geäußerte Ansicht, daß das Nachdenken über die Kunst dieser selbst förderlich sei, sie ihrer Vollkommenheit entgegenführe, allgemein geworden war. Von einer Kunstkritik im heutigen Sinn läßt sich erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts sprechen, da La Font de Saint-Yenne 1747 über eine Pariser Gemäldeausstellung eine Besprechung erscheinen ließ [2]). Die Kunsttheorie aber, die ihre Entstehung dem Bedürfnis nach handwerklich-praktischer Unterweisung verdankte, hat in Frankreich sich im sechzehnten Jahrhundert zu entfalten begonnen, da mit der vorbildlichen Kunst Italiens auch dessen Kunstlehre Eingang fand. Wie diese im Cinquecento sich besonders mit der Architektur befaßte, so überwog auch in Frankreich innerhalb des Schrifttums, das sich mit den bildenden Künsten beschäftigte, zunächst die Architekturtheorie. Diese soll nun der Gegenstand der vorliegenden Arbeit sein, deren Fragestellung und zeitliche Abgrenzung kurz angegeben werden soll.

Es handelt sich hier nicht darum, eine Geschichte der französischen Architekturtheorie zu schreiben. Auch soll nicht gezeigt werden, wie sich diese zu den sonstigen Äußerungen der Geistigkeit der gleichen Epoche verhält, ob ihre Gedanken in der zeitgenössischen Philosophie oder Literatur ein Analogon finden. Es soll vielmehr untersucht werden, wie weit die Architekturtheorie Aufschluß über das künstlerische Empfinden ihrer Zeit gibt, inwiefern sie dazu beiträgt, die Wandlungen des architektonischen Stiles aufzuklären.

Die Schriften wie auch die Kunstwerke des achtzehnten Jahrhunderts lassen deutlich erkennen, daß dieses keine einheitliche Periode bildet, daß es vielmehr manche Züge mit dem späten siebzehnten, manche mit dem beginnenden neunzehnten Jahrhundert gemein hat. Wir werden daher seine Grenzen überschreiten und sowohl Schriften heranziehen, die bis auf die Zeit um 1650 zurückgehen, als auch solche, die in den ersten Jahrzehnten nach 1800 entstanden sind. Warum wir das Feld unserer Betrachtung so abstecken, wird sich aus der Arbeit selbst näher ergeben. Nur zwei Momente sollen schon jetzt angeführt werden, die als Ausgangspunkt die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts bestimmt haben.

Zunächst zählen die Schriftsteller, die seit etwa 1650 wirken, die Architekturtheoretiker, die in Frankreich vor diesem Zeitpunkt schrieben, nicht zu den Ihren.

---

[2]) André Fontaine, Les doctrines d'art en France.. de Poussin à Diderot. Paris 1909. Albert Dresdner, Die Kunstkritik. München 1915.

Sie sehen in ihnen Vertreter einer anderen Geschmacksrichtung, Leute des »mauvais goust«, oder, wie sie zu sagen pflegten, »Gotiker«[3]). Dann aber war auch für die Entwicklung der französischen Architektur die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts eine kritische Zeit. Der italienische Einfluß hat seinen Höhepunkt erreicht; die Kunst des Südens macht ihren gewaltigsten und letzten Vorstoß. Bernini kommt 1665 nach Paris und unterliegt dort. Der Nationalstolz der Franzosen, das Bewußtsein eigener Kraft erwacht. Claude Perrault erinnert in der Vorrede seiner Vitruv-Übersetzung (1673) an jene Tage, da bereits die französischen Künstler nahe daran waren, den Italienern den Rang streitig zu machen; da Caterina Medici heimische Baumeister — de L'Orme und Bullant — in ihre Dienste genommen hat und Maria Medici für den Luxembourg sich der Kunst des Brosse bediente. Perrault gibt der Hoffnung Ausdruck, daß die französischen Akademien in Rom und Paris zu einem neuen Aufschwung der heimischen Kunst verhelfen werden[4]).

Ein bezeichnendes Merkmal für die heranbrechende glänzende Ära ist auch das gesteigerte Ansehen, das die Künstler nun genießen. Noch Perrault blickt sehnsüchtig — wie einst Dürer — nach dem Lande, wo man die Architekten »ne traite point d'Artisans et de gens méchaniques«, während in Frankreich der Architekt wenig geachtet (»une profession si peu considerée«) unter dem geringen, ungebildeten Volke lebt. Die französischen Künstler »ont passé leur vie hors du commerce des honnestes gens«, zum Schaden ihres Künstlertums. »Le sens exquis dont on a besoin pour régler les belles connoissances, se forme rarement parmi le menu peuple.«[5]) Da Perrault diese Zeilen schrieb, hatte seine Klage ihre Berechtigung bereits verloren. Mit der Gründung der Akademien war den Künstlern der gesellschaftliche Rang, der ihnen gebührte, zugestanden. Die französische Baukunst, die im Mittelalter ihre erste Glanzzeit erlebt und im sechzehnten Jahrhundert eine zweite gesehen hat, reift einer neuen Blüte entgegen. Sie tritt in ihre klassische Epoche, welche Bezeichnung berechtigt ist, wenn man unter einem Zeitalter der Klassik ein solches versteht, in dem ein Stil von ausgeprägter nationaler Eigenart Wesenszüge annimmt, die der antiken Kunst eigen waren.

* * *

Die Schriften, die in dieser Arbeit herangezogen wurden, sind folgende:

Pierre Le Muet, Architecte ordinaire du Roy[6]), »Maniere de bien bastir pour

[3]) Vgl. die Procès-verbaux de l'Academie royale d'architecture, Protokolle vom 2. August 1677 ff. — Fr. Blondel, Cours d'arch., 4. Teil, IX 3. — Daviler, Cours d'arch., elfte Seite der Vorrede. — Laugier, Essai sur l'architecture, I 1, p. 21.

[4]) Über Gründung, Einrichtung und Ziele der 1671 eröffneten Bauakademie vgl. die Vorrede zum Cours d'Architecture des François Blondel.

[5]) Alle oben angeführten Worte Perraults stammen aus der Vorrede zur Vitruv-Übersetzung.

[6]) Den Titel »Architecte du Roy« zu führen, wurde nach der Gründung der Bauakademie zu einem ausschließlichen Privileg ihrer (vom König ernannten) Mitglieder. (Lemonnier, Procès verbaux de l'Academie royale d'Architecture p. XVII).

toutes sortes de personnes«. Paris 1647. 2. Aufl. Allgemeine Grundsätze gehen praktischen Anweisungen und der Vorführung eigener und fremder Bauten voran. (Erste Auflage von 1633.)

Roland Fréart Sr. de Chambray, »Parallèle de l'architecture antique et de la moderne. Avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit des cinq ordres; scavoir Palladio et Scamozzi, Serlio et Vignola, Barbaro et Cataneo, L. B. Alberti et Viola, Bullant et De Lorme, comparez entre eux.« Erste Auflage, Paris 1650, zweite Auflage 1702.

Les oeuvres d'Architecture d'Antoine Lepautre, Architecte ordinaire du Roy. Paris 1652. Entwürfe dieses Architekten, denen jeweils ein »Discours« vorausgeht, der die Bauten bespricht und allgemeine Bemerkungen daran knüpft. Der Verfasser der »Discours« bleibt ungenannt. (Gurlitt, Geschichte des Barockstiles... in Belgien usw., S. 130, nennt als Autor Davillier.)

Claude Perrault, Architekt. Übersetzung der »Zehn Bücher« des Vitruv, mit Anmerkungen. Paris 1673.

Claude Perrault, »Abrégé des dix livres d'Architecture de Vitruve«. Paris 1674. — Die Idee eines »Vitruv-Breviers« geht nach dem Autor auf Philibert de L'Orme zurück. — Die Auflage von 1681 führt den Titel: »Architecture Generale de Vitruve reduite en abregé«.

Claude Perrault, »Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des Anciens«. Paris 1683. — Die Schrift selbst war mir leider nicht zugänglich, doch finden sich zahlreiche Zitate aus ihr in verschiedenen Schriften, besonders im »Traité du beau essentiel« des Briseux (s. u.).

François Blondel, Architekt, Direktor der Bauakademie, »Cours d'Architecture, enseigné dans l'Académie royale d'Architecture«. Paris 1675. Zweite Auflage 1698. — Behandelt sehr ausführlich die Säulenordnungen und die Proportionen, kürzer verschiedene Teile der Bauten wie Türen, Fenster, Stiegen u. a. Bespricht ferner antike Triumphbogen und neue Pariser Tore (darunter von seinen eigenen Werken die Porte Saint Denis), endlich Brücken- und Wasserleitungsbau. — Das Werk war in erster Linie als Lehrbehelf für die Bauakademie gedacht.

André Félibien, Historiographe des Bastimens du Roy & Secretaire de l'Academie des Sciences. Paris 1676. (Dritte Auflage 1697.) »Des principes de l'Architecture, de la sculpture, de la Peinture et des autres arts qui en dependent.« — Die Schrift ist ein Handbuch, das, wie aus der Vorrede zu entnehmen ist, aus dem Studium früherer Theoretiker und dem Umgang mit Bauleuten hervorgegangen, mit seinem architektonischen Teil drei Zwecke verfolgt. Zunächst will der Autor ein Lexikon der Termini technici für die Leser seiner Schriften bringen und damit auch einen Behelf für den Bauplatz bieten, dann die »Prinzipien« der Baukunst erörtern, endlich der Nachwelt den Stand der Bautechnik seiner Zeit vorführen.

Bullet, Architecte du Roy, »Architecture pratique«. Paris 1691 (ich benutzte eine Ausgabe von 1792).

Daviler, Architecte du Roy, »Cours d'Architecture«. Paris 1694. — Eine ergänzte Übersetzung des Vignola, mit Besprechung von dessen Bauten und solchen des Michelangelo. Den Anhang bildet ein durch seine Gründlichkeit für das Studium der französischen Architekturtheoretiker sehr wertvolles Lexikon der Fachausdrücke.

Cordemoy, Chanoine reg. de Saint Jean, »Nouveau traité de toute l'Architecture, utile aux Entrepreneurs, aux Ouvriers, et à ceux qui font bâtir«. Paris 1706. Zweite Auflage 1714. — Von den Säulenordnungen ausgehend, bespricht Cordemoy die hauptsächlichsten Bauaufgaben (auch städtebauliche) in gedrängter Form, wobei er seine ästhetischen Anschauungen sehr präzise vorführt.

Sebastien Le Clerc, »Traité d'Architecture«. Paris 1714. — Deutsche Übersetzung, Nürnberg 1759. — Geht hauptsächlich über die Säulenordnungen.

Tiercelet-Jombert, »Architecture moderne, ou l'art de bien bâtir pour toutes sortes de personnes«. Paris 1728/29. Zweite Auflage 1764. — Als Autor gilt bei Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, Claude Jombert, oder Tiercelet oder Le Roux; bei Gurlitt, Gesch. d. Barock in Frankreich, Briseux. — J. F. Blondel (Arch. Françoise, II/19 Anm.) nennt als Autor Tiercelet. Nach der Vorrede der zweiten Auflage hat ihr Verleger, Charles Antoine Jombert, einen gewissen Anteil an der Publikation, ebenso sein Vorgänger Claude Jombert an der ersten Auflage. Das Werk als »Tiercelet-Jombert« zu bezeichnen ist wohl gerechtfertigt. — Behandelt verschiedene Bauaufgaben, bespricht eingehend technische und rechtliche Fragen, bringt zahlreiche Entwürfe.

Jacques François Blondel, Architekt, I. »De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général«. Paris 1737. — Bespricht eigene Entwürfe und daran anknüpfend allgemeine architektonische Fragen.

II. »Architecture françoise.« Paris 1752. Nach einem einleitenden Teil, der außer dem in den architektur-theoretischen Werken herkömmlichen historischen Exkurs die für gutes Bauen maßgebenden Grundsätze (betreffend den Geschmack in der Baukunst, die Anordnung der Bauten, deren Verzierung und Konstruktion) enthält, folgt die Beschreibung und kritische Würdigung neuerer französischer Bauwerke. Die Publikation ist als Quellenwerk von Wert, die Absicht des Autors ging aber hauptsächlich dahin, durch Vorführen und Vergleichen von architektonischen Schöpfungen die Baumeister seiner Zeit zu belehren. (»La comparaison est la véritable route de l'instruction«. Aus der Vorrede.) — Ergänzende Bemerkungen zur Geschichte der besprochenen Bauten enthält ein von Guadet und Pascal besorgter Neudruck.

III. »Cours d'Architecture, ou Traité de la Décoration, Distribution et Construction des Bâtiments, contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes.« Paris 1771. — Mit den Worten »un ouvrage d'une aussi longue haleine« charakte-

risiert der Autor selbst sein umständliches Werk, dessen Umfang in keinem Verhältnis zu den nicht mehr neuen Gedanken steht.

Frezier, Festungsbaumeister. Einer »Théorie.., de la coupe des Pierres etc.« schließt sich eine anregend geschriebene »Dissertation sur les Ordres d'Architecture« an. Paris 1738.

Charles Etienne Briseux, Architekt. I. »L'art de bâtir les maisons de campagne où l'on traite de leur distribution, de leur construction et de leur décoration.« Paris 1743. Bringt Entwürfe, die als Vorbilder dienen sollen, bespricht technische Fragen und behandelt im zweiten Band eingehend die Außen- und Innendekoration.

II. »Traité du beau essentiel dans les arts, appliqué particulierement à l'Architecture. Paris 1752. — (Dieses Werk gehört neben Blondels »De la distribution etc.« buchkünstlerisch zu den schönsten Publikationen der französischen Klassik.)

Germain Boffrand, Architecte du Roy, »Livre d'architecture, contenant les principes generaux de cet art et les plans, elevations et profils de quelques-uns des batiments faits en France et dans les Pays Etrangers.« Paris 1745.

Batteux, Professeur de Rhetorique, au Collège Royal de Navarre, »Les beaux arts reduits à un même principe«. Paris 1747. — Eine Ästhetik aller Künste, in welcher ein kurzes Kapitel den Zweckkünsten gewidmet ist. Diese sind für den Autor »L'éloquence« und Architektur, für die die gleichen allgemeinen Grundsätze gelten.

P. Laugier, de la Compagnie de Jesus.

I. »Essai sur l'architecture.« Zweite (von mir benutzte) Auflage von 1755. (Erste von 1752.) Paris. Geht von einer Besprechung der Ordnungen zu allgemeinen Betrachtungen über die wichtigsten Eigenschaften, die guten Bauten zukommen müssen, über und behandelt zum Schluß Fragen des Kirchen- und Städtebaues sowie der Garten-Architektur. — Obwohl der Autor ziemlich stark von Cordemoy abhängt, ist seine Schrift sehr wertvoll, da er die klassischen Anschauungen mit größter Deutlichkeit herausarbeitet, besonders aber, da sich in dieser seiner Schrift bereits die Gedanken einer neuen Zeit, des Klassizismus, ankündigen. Von diesem Standpunkt ist seine zweite Arbeit noch wichtiger.

II. »Observations sur l'architecture.« La Haye 1765. In dieser bringt Laugier zunächst Bemerkungen über die Proportionen, dann über die Säulenordnungen, über die Innen-Ausstattung gotischer Kirchen, über das Entwerfen von Bauplänen und Konstruktionsfragen, endlich über die Aufstellung von Denkmälern.

La Font de Saint Yenne, »Examen d'un Essai sur l'architecture.« Paris 1753. (Mit einem Anhang »Remarques sur ce qui est dit de l'Architecture dans L'Esprit des beaux Arts«.) — Die Schrift ist anonym erschienen. Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste 7) und der Universal Cataluoge of Books on Art, London 1870, nennen als Autor La Font. — Der große Erfolg von Laugiers Schrift (s. Einleitung des Examen), seine blendende Schreibweise und seine Eigenwilligkeiten for-

derten die Kritik heraus, der der Angegriffene in der 2. Auflage des »Essai« antwortete. — Aus der Entfernung von fast 200 Jahren betrachtet, bestehen Meinungsverschiedenheiten zwischen beiden Autoren nur in Detailfragen. Was den Kern ihrer Anschauungen betrifft, so entstammen diese zweifellos demselben Boden.

Lecamus de Mezières, Architekt, »Le Génie de l'Architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations«. Paris 1780. Die Abhandlung war mir nur in deutscher Übersetzung zugänglich, welche in G. Huths »Allgemeinen Magazin für die bürgerliche Baukunst«, 1789, erschienen ist. — Der Abschnitt über die Ordnungen ist in der Übersetzung mit Absicht ausgelassen, mit Rücksicht auf die vielen Schriften, die über dieses Thema erschienen sind. — Auf Bemerkungen über das Wesen der Architektur folgen praktische Winke für Wohnhäuser.

C. N. Ledoux, Architekt, »L'architecture considerée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation«. Paris 1804. Ledoux hatte zwischen 1768 und 1789 die Aufgabe, in der Salinenstadt Chaux (Departement Jura) verschiedene technische Anlagen samt den Häusern der Angestellten und einigen öffentlichen Bauten auszuführen. In dem Kampf, den er nach seinem Bericht vergeblich führte, um die vorgeschriebenen Nutzgebäude künstlerisch ausgestalten zu dürfen, rieb er sich auf. Als alter Mann, innerlich gebrochen, kurz vor seinem Ende, unternahm er es, seine kühnen Pläne der Nachwelt in zwei Folianten zu übermitteln, die in Wort und Bild seine Ideen vorführen.

C. J. Toussaint, Architekt, »Traité de géometrie et d'architecture théorique et pratique«. Paris 1811. — Die wenig selbständige Arbeit mit vorwiegend technischem Inhalt wiederholt die Gedanken früherer Schriftsteller in solchem Ausmaß, daß sie als Dokument ihrer eigenen Zeit kaum in Betracht kommt.

Jean Nicolaus Louis Durand, Architekt, »Précis des leçons d'architecture données a l'école polytechnique«. Paris, I. Auflage 1802. Das Werk enthält grundsätzliche Bemerkungen über Baukunst, dann Unterweisungen über die Gestaltung der einzelnen Bauteile, über technische Angelegenheiten, über die Durchführung verschiedener Bauaufgaben. An das Werk schließt an: »Partie graphique des Cours d'architecture faits à l'école polytechnique«. Paris 1821.

Quatremère de Quincy, »Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art, ou de l'influence de leur emploi sur le génie et le goût de ceux qui les produisent ou qui les jugent, et sur le sentiment de ceux qui en jouissent et en reçoivent les impressions«. Paris 1815.

Zur Darstellung der klassizistischen Theorien, die im Gegensatz zu den klassischen auch außerhalb Frankreichs heimisch sind, soll auch der Nachlaß Karl Friedrich Schinkels herangezogen werden, sowie Schriften des Francesco Milizia.

Charles Normand, Architekt, »Nouveau parallèle des ordres d'architecture,

---

7) 2. Aufl., 1. Teil, p. 328.

des Grecs, des Romains et des auteurs modernes«. Paris 1819. — Behandelt die Säulenordnungen in Anlehnung an frühere Autoren von Vitruv bis Stuart.

J. A. Coussin, Architekt, »Du génie de l'architecture.« Ouvrage ayant pour but de rendre cet art accesible au sentiment commun, en le rappelant à son origine, à ses propriétés, à son genie.« Paris 1822. In der Vorrede bezeichnet Coussin das Werk als »Réflexions d'un artiste sur quelques points généraux et importants de son art«. Neben den Schriften einzelner Autoren sind für die Kenntnis der französischen Bauästhetik von besonderer Wichtigkeit die Procès-verbaux de l'académie royale d'architecture 1671—1793, welche Henry Lemonnier (Paris 1911 ff.) publiziert hat. Diese Protokolle enthalten die Konferenzen der Akademiker, zu denen auch mancher der oben angeführten Autoren gehörte. Die Ansichten der Teilnehmer an den Diskussionen wurden meist im Anschluß an die Lektüre früherer, aber auch vorgelegter moderner Architekturschriften vorgebracht.

* * *

Der Inhalt der französischen Architekturschriften zwischen 1650 und 1770 ist ein dreifacher: Theorie, Kritik und Vorführung von architektonischen und dekorativen Entwürfen. Man knüpft an die Werke an, die schon seit der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts in Frankreich bekannt waren, an Vitruv, Alberti und die Theoretiker des Cinquecento, man prüft und vergleicht ihre Ansichten, setzt auseinander, was an ihnen fehlerhaft erscheint und bringt die eigenen Gedanken vor.

Die kritische Prüfung antiker Bauten sowie der Schöpfungen neuerer Zeit, der Werke der römischen Barockkunst sowohl, als auch der auf heimischen Boden entstandenen bedeutenden Monumente, ist ein weiteres Mittel um festzulegen, welchen Anforderungen gute Architektur zu genügen habe. In den Tagen, da die französische Baukunst sich ihrer selbständigen, hervorragenden Leistungen auf dem Gebiete des Profanbaues bewußt war, in der Zeit zwischen 1700 und 1750, bilden die vorgeführten Entwürfe einen wesentlichen Bestandteil der Architekturschriften, denen die Autoren nicht weniger Wert beilegten als den Gedanken, die sie vortrugen.

Das Ziel, das den französischen Theoretikern vorschwebte, ist ein rein praktisches. Sie wollen den Baumeistern ihrer Zeit an die Hand gehen, und mit ihren Ratschlägen dazu beitragen, daß die Baukunst selbst vervollkommnet werde. Diese ihre Absicht geht aus der Anlage ihrer Schriften hervor und läßt sich auch durch zahlreiche Äußerungen von ihnen belegen [8]).

Ästhetische Systeme vorzuführen liegt ihnen durchaus ferne. Der einzige Briseux wagt sich in seinem »Traité du beau essentiel« an eine derartige Aufgabe heran. Diese Schrift ist ein vereinzelter Versuch, in dem der wenig originelle Autor

[8]) Vgl. I. F. Blondel, Arch. franc., Bd. IV. — Laugier, Essai, p. XV. — Derselbe, Observations, p. XI. — Cordemoy, Traité, 2. Aufl., Avertissement.

bestimmte Ansichten einer längst vergangenen Zeit — der des François Blondel und des Perrault — unter einem einheitlichen Gesichtspunkt darlegt. Sehr bezeichnend für die geringe Schätzung einer solchen nur theoretisierenden Arbeit ist die Bemerkung des J. F. Blondel in seinem »Cours d'Architecture«[9] über das Opus des Briseux: »Ouvrage systématique qui a eu peu de succès«.

In ihrer Anlage unterscheiden sich die Schriften des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts wenig von den heimischen Theoretikern des sechzehnten. Dem Typus des Säulenbuches, wie es des Jean Bullant »Reigle géneralle d'architecture des cinq manières de colonnes« (1564) war, gehören die Arbeiten des Fréart de Chambray, Daviler, Leclerc, Frezier an, wenn sie auch keineswegs die reine Form des Säulenbuches tragen, vielmehr bald freier, bald enger sich an die vorbildlichen italienischen Werke dieser Gattung anschließen. Das Werk des François Blondel und der »Cours d'architecture« des Jacques François Blondel, auch der »Traité« des Cordemoy und der Essai Laugier's sind, die einen von größtem Umfang, die anderen in kleinem Maßstab, Traktate, die die Säulen- und Proportionslehre nur zum Ausgangspunkt nehmen, um dann das gesamte Bauwesen möglichst umfassend zu behandeln. Sie sind darin der »Architecture« des De L'Orme von 1567 ähnlich und gehen in letzter Linie so wie dieser auf Vitruv zurück. — Jacques Androuet du Cerceau ist mit seinen kunstgewerblichen und architektonischen Entwürfen, besonders aber mit seinem Werke »Les plus excellens bastimens de France« (1576) der Vorgänger zahlreicher wichtiger Publikationen, so der »Manière de bien bastir« des Le Muet, des Lepautre-Werkes, der Arbeiten von Tiercelet-Jombert, Boffrand, der Hauptwerke des jüngeren Blondel, der »Art de bâtir« des Briseux. — Eine strenge Klassifizierung der verschiedenartigen Schriften ist natürlich nicht durchführbar. Die Werke, die ausgeführte Bauten vorführen und besprechen, wie die, die Entwürfe bringen, liefern reiches Material für architekturgeschichtliche Untersuchungen[10]. Aber es besteht hier nicht die Absicht, die Theoretiker zu diesem Zwecke zu benutzen. Es sollen vielmehr ihre Ansichten verwendet werden, um das architektonische Empfinden ihrer Zeit kennenzulernen. Während wir sonst das künstlerische Wollen einer Zeit aus ihren Denkmalen abzuleiten trachten, werden wir versuchen, das gleiche Ziel auf anderem Wege zu erreichen. Nicht durch Interpretation des Kunstwerkes, wie wir es heute sehen, sondern durch die Analyse der ästhetischen Forderungen, wie sie die Zeit selbst formuliert hat.

* * *

Welcher Art sind nun die Forderungen, die die französischen Architekturtheoretiker seit der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts aufstellen? Das oberste

9) Band IV, p. 188.

10) Hierfür kommen auch zahlreiche Kupferstichwerke ohne begleitenden Text in Betracht, wie die von Marot (1727) oder Neufforge (1757).

Prinzip, bei dessen Nichtbeachtung eine befriedigende Lösung irgendwelcher Bau aufgaben überhaupt ausgeschlossen erscheint, ist der Grundsatz der wohlproportionierten Durchbildung des gesamten Baukörpers sowie der einzelnen Bauglieder. Worin die architektonischen Proportionen bestehen, darüber sind unsere Theoretiker ebensowenig einig wie über die Frage, wieweit Abweichungen von den einmal als richtig erkannten Proportionen gestattet sind. Den Ausgangspunkt für die Festsetzung der richtigen Verhältnisse bilden die Bauwerke der Antike, die Lehren Vitruvs und der italienischen Theoretiker. Daraus folgt von selbst, daß es den französischen Autoren in erster Linie um die Proportionen der Säulenordnungen zu tun ist. Namentlich die Schriften der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts erwecken beim ersten Anblick den Anschein, als kämen sie über das einfache »Säulenbuch« nicht wesentlich hinaus, wie noch die ersten Arbeiten des Le Muet es waren (»Regles des cinq ordres d'Architecture de Vignole«, 1631: »Traicté des cinq ordres d'architecture, dont se sont servy les Anciens. Traduit de Palladio; augmenté de nouvelles inventions pour l'art de bien bastir«, 1647), und wie es in Deutschland als fast ausschließliche Gattung architekturtheoretischer Literatur bis tief ins achtzehnte Jahrhundert herrscht [11]). Fréarts »Parallèle« ist in der Hauptsache ein Vergleich der Ordnungen, wie sie von zehn früheren Autoren, darunter den beiden Franzosen De L'Orme und Bullant, normiert wurden. Perrault und François Blondel machen die Betrachtung der Säulenmasse zum Mittelpunkte ihrer Theorie. Ihre Meinungsverschiedenheit über die Proportionen bildet bei ihren Nachfolgern noch lange den Gegenstand ausgedehnter Diskussionen. Man ergreift leidenschaftlich Partei für den einen oder den anderen und Briseux geht so weit, daß er die Entwicklung der französischen Architektur nach 1700, die er als ein höchst bedauerliches Abirren vom guten Geschmack ansieht, auf die Theorien Perraults zurückführt. Perraults großes Verdienst als Erbauer der Louvrefassade wird fast vergessen, da man glaubt, daß seine freien Ansichten über die Proportionen die Regellosigkeit der neueren Architektur verschuldet, den »Verfall« der französischen Baukunst herbeigeführt haben [12]).

Bücher, deren ausschließliches Thema die Säulenmasse bilden, sind nach 1700 selten (Le Clerc). Aber anderseits gibt es bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts nur vereinzelte Werke, die sich mit architektonischen Fragen beschäftigen und nicht in mehr oder minder ausführlicher Weise die Ordnungen behandeln. Selbst Schriftsteller, die, wie wir noch sehen werden, einer durchaus neuen, zwischen 1750 und 1800 erstehenden Geistesrichtung angehören, wie der Abbé Laugier oder Lecamus de

[11]) Sobald die Deutschen das Säulenbuch überwunden haben (also das italienische Vorbild), schließen sie sich der französischen Theorie eng an (so der Dresdner Architekt Krubsacius). Vgl. Schlosser, Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte, VI., p. 81; Schumann, Barock und Rokoko; Hugo Schmerber, Studien über das deutsche Schloß und Bürgerhaus im 17. und 18. Jhdt.

[12]) Perrault ist durchaus kein Gegner der Proportionen in der Architektur, sondern nimmt nur Stellung gegen den Glauben an die ausschließliche Richtigkeit gewisser überkommener Proportionen (Vitruv-Übersetzung, Buch IV. Kap. I., Anmerkung).

Mezières oder gar der Architekt des Empire Durand, unterlassen es nicht, der so oft abgehandelten Säulenlehre einen Platz in ihren Schriften einzuräumen.

Es ist keineswegs ein bloß antiquarisches Interesse, das die französischen Theoretiker zur Beschäftigung mit den Säulenordnungen veranlaßt. Auch liegt die Sache nicht so, daß sie »vor lauter Bäumen nicht den Wald sehen«, das heißt mit anderen Worten, daß sie in der Festlegung des Details der Säulenmaße aufgehen und darüber das Problem der Gestaltung des Bauganzen übersehen. Wie auf den Wert der richtigen Verhältnisse der einzelnen Teile, so weisen sie auch unaufhörlich auf die Notwendigkeit der einwandfreien Beziehung der Teile untereinander und zum Ganzen hin. Auf die Rolle, die die Säulenordnungen innerhalb der gesamten Komposition spielen, werde ich noch später zurückkommen.

Für Fréart de Chambray ist es das Kriterium des Sachverständigen, daß er bei der Beurteilung eines Bauwerkes die Frage nach dem Ebenmaß allen anderen voranstellt [13]). François Blondel ermüdet nicht in dem Bestreben, die richtigen Proportionen zu ermitteln, denen in erster Linie die Wirkung eines Baues zu verdanken ist. (»Il n'y a rien, à mon sens, de si necessaire à l'Architecture que les proportions legitimes, puisque toute sa beauté, toute sa grace, et enfin tout ce qu'elle a qui peut plaire, s'efface et s'en va en fumée aussi-tost qu'il n'y a plus de proportion.« — Cours d'Arch., V. Teil, 5/15.) Die Bemühungen, die wahren Proportionen zu finden, die Anfang und Ende aller guten Architektur bilden, führen verschiedene Autoren zunächst dazu, die Antwort auf die Grundfrage zu suchen, welcher Art Proportionen der Vorrang gebührt. Der Musiker Ouvrard, der zur Zeit Fr. Blondels seine »Architecture Harmonique, ou l'Application de la doctrine des proportions de la Musique à l'Architecture« herausgibt, bevorzugt die harmonischen Proportionen. Der Abbé de St. Hilarion, dessen Manuskript zur gleichen Zeit entstanden sein dürfte [14]), erklärt sich für die geometrischen Verhältnisse. Über diese beiden Autoren und ihre Ansichten spricht Fr. Blondel in seinem »Cours d'Architecture« [15]), in welchem er selbst in höchst ausführlicher Art die Proportionen erörtert. »Il n'y a point de beauté qui plaise, naturellement ou par accoutumance, si elle n'est dans la justesse des mesures [16]).«

Daß in dieser Frage — genau so wie bei den Detailfragen, die die Säulenordnungen betreffen, — keine Einigung erzielt wird, hat wenig zu besagen [17]). Entscheidend ist, daß überhaupt den Proportionen so außerordentliche Bedeutung zugemessen wird. Daran erkennt man, daß das Empfinden der Zeit ebenmäßig-abge-

[13]) Parallèle, 2. Aufl., p. 94.

[14]) Vgl. Brinckmann, Baukunst des 17. und 18. Jhdt., S. 236.

[15]) 5. Teil, V 11—13.

[16]) 5. Teil, V 16.

[17]) Procès-verbaux de l'Academie royale d'Architecture, Protokoll vom 21. Januar 1672: »Mais sur ce que l'on a mis en question: en quoy consistoit cette proportion, s'il y en avoit une régle positive ou si elle estoit arbitraire . . . les avis se sont trouvez differens«.

wogenen Bauformen sich ausschließlich zuneigte. Die Augen der damaligen Franzosen waren so empfindlich, daß sie auch fürs Detail die sorgfältigste Beachtung proportionierter Durchbildung verlangten. So widmet Daviler große Aufmerksamkeit den Verhältnissen der Glieder, die Profile zusammensetzen. Der anonyme Kommentator der Bauentwürfe des Lepautre läßt die Wirkung, die in Kirchen durch prunkvollen Aufwand angestrebt wird, nicht gelten, da nur schöne Proportionen auf ein verfeinertes Auge Eindruck zu machen imstande sind. »...il n'y a que les belles proportions, qui impriment le respect et l'étonnement dans les esprits intelligens..«[18]) Unter den Grundlagen des »bien bastir«, wie sie André Félibien anführt, erscheint als wichtigste »...de proportionner toutes les parties d une maison«[19]). Weiterhin äußert er sich sehr bezeichnend, daß sich aus den verschiedenen Bauzwecken verschiedene Proportionierungen ergeben, die ihrerseits die Quelle der Ordnungen sind. Die Ordnungen sind also selbst nichts anderes als der Ausdruck der Verhältnisse des ganzen Baues, »les caractères expressifs de la bonne Architecture«[20]). Daher wird stets von neuem betont, daß man die Ordnungen nicht willkürlich gebrauchen darf. Jede hat ihren bestimmten Charakter, demzufolge sie nur in bestimmter Weise verwendet werden darf. Jeder Säule kommen zufolge ihres Charakters bestimmte Proportionen zu. Die Maße der Ordnungen sind ferner durch die Maße des ganzen Baues bedingt. Die Säule »doit se tenir toujours dans les bornes de la proportion«[21]). Das achtzehnte Jahrhundert mißt den Proportionen große Bedeutung bei, wenn ihm auch die Lösung anderer Probleme bereits dringlicher scheint. Es ist gewiß kein Zufall, daß noch 1752 ein Buch herauskommt, dessen Verfasser, Briseux, sich fast ausschließlich mit Proportionen beschäftigt. Da aber der Autor nur ein wenig selbständiger Nachbeter des älteren Blondel ist, müßte man diesem Spätlingswerk nicht zuviel Beachtung schenken. Um so bezeichnender ist es, wenn der jüngere Blondel im Hauptwerk der Architekturtheorie seines Jahrhunderts als Fundament seiner Ästhetik den Satz aufstellt: »La proportion est la source des beautés en Architecture«[22]).

Hand in Hand mit der Forderung nach guten Verhältnissen geht eine Reihe anderer Erfordernisse des guten Bauens, die man unter die Begriffe der harmonischen Einheit, der Übersichtlichkeit, der Klarheit zusammenfassen kann. Es sind dies Postulate, die nicht der starren Verehrung toter Zahlensysteme entspringen, sondern dem Sinn für freie, künstlerische Wirkung. Nachdem der ältere Blondel in endlosen Kolonnen die Zahlen vorgeführt hat, die die harmonische Erscheinung des Baues verbürgen sollen, gibt er schließlich zu, daß es nicht darauf ankommt, daß die Bauten in allen Teilen tatsächlich streng proportioniert sind, sondern daß sie in erster Reihe

---

18) Discours huitieme, S. 38.

19) Des principes de l'Arch., 3. Aufl., I/1, S. 3.

20) Daviler, Cours d'Arch., 5. Seite der Vorrede.

21) Laugier, Observations I/4, S. 30.

22) Arch. franç., I. Band, I/3, S. 57.

proportioniert scheinen[23]). Jene allgemeine Harmonie, die »union harmonieuse«[24]), das gewisse »je ne sçay quoy de justesse«[25]) ist das Wesentliche, das nie fehlen darf, soll das Auge einen befriedigenden Eindruck empfangen. So steht auch Briseux und der von ihm so heftig angegriffene Perrault auf demselben Standpunkt. Daß jener strengste Beachtung der Proportionen fordert, während dieser, der »Vater des Rokoko«, mehr allgemein auf die »grace de la forme« Wert legt, (die »n'est rien autre chose, que l'agréable modification de la proportion. Sur la quelle une beauté parfaite et excellente peut estre fondée, sans que cette sorte de proportion s'y rencontre exactement observée«)[26]) — das ist nur ein Unterschied der Theorien, nicht aber eine grundsätzlich verschiedene Auffassung[27]). Beide verlangen angenehme Einwirkung auf das Auge durch harmonische Bildung. Perrault geht nur einen kleinen Schritt weiter, hat aber den gleichen Ausgangspunkt wie die strengen Proportions-Dogmatiker, wenn er sagt: »J'appelle des beautéz fondées sur des raisons convaincantes, la richesse de la matière, la grandeur et la magnificence de l'édifice, la justesse, la propreté de l'execution et la simétrie«[28]).

Der Ruhm einer Kirche, die Fréart in seinem »Parallèle« erwähnt[29]), liegt nach ihm in der Hauptsache in der »entente extraordinaire«, mit der alles zusammengefügt ist. Die wahre Schönheit, erklärt er, liegt nicht in jedem Teil für sich, sondern ist das Ergebnis aus »l'union et le concours general de toutes (les parties) ensemble«[30]). Aus der gleichen Empfindung heraus verlangt der jüngere Blondel, daß für den Beschauer die Teile jedes Baues »un tout bien concerté«[31]) bilden, in welchem ein Teil für den anderen da ist. Diese Übereinstimmung nehmen, heißt das ganze Werk zerstören. An einer weiteren Stelle seiner »Architecture françoise« äußert er sich ähnlich: »...il faut chercher à répandre dans ses productions cette conformité et cette harmonie, qui unit ensemble les détails avec les masses générales«[32]).

Diese höchst bezeichnende Forderung finden wir besonders auch bei Briseux. »...les parties d'un Edifice se doivent faire valoir les unes les autres ...«[33]). Mag auch Briseux als Freund streng mathematischer Korrektheit der Verhältnisse den Leclerc angreifen, so gehen doch die beiden gegnerischen Ansichten auf dasselbe Empfinden zurück, wie uns des Leclerc Worte dartun: »Par proportion nous n'entendons pas

---

[23]) Fr. Blondel, Cours d'Arch., 5. Teil, V/18.
[24]) Fr. Blondel, Cours d'Arch., 5. Teil, V/10.
[25]) Ebenda, 5. Teil, V/18.
[26]) Worte Perraults, zitiert bei Brinckmann, Baukunst des 17. und 18. Jhdt., S. 231.
[27]) Vgl. hierzu die Ausführungen des La Font in seiner Besprechung von »L'Esprit des beaux Arts«. (Anhang zum »Examen«.)
[28]) Zitat aus einer Schrift Perraults, wiedergegeben im Traité des Briseux, S. 9.
[29]) 1. Aufl., Widmung an seine Brüder.
[30]) Parallèle, 1. Aufl. S. 3.
[31]) De la distribution des maisons de plaisance, I/3, S. 56.
[32]) I. Band, II/24, S. 274.
[33]) Briseux, Traité I, S. 72.

icy un raport de raison à la manière des Géométres, mais une convenance des parties, fondée sur le bon goût de l'Architecture« [34]).

Nur wenn die so geforderte harmonische Einheitlichkeit durch nichts gestört wird, ist die Erzielung der »noble simplicité« möglich, die ein durchgängiges Verlangen der meisten Theoretiker des 18. Jahrhunderts ist [35]).

In den Forderungen, die wir eben kennengelernt haben, liegt auch die Stellungnahme der französischen Klassik zum Ornament beschlossen. Dieses muß in erster Reihe übersichtlich (sans confusion) [36]) angeordnet sein, legt Briseux fest. Damit wünscht er für den Sonderfall der Dekoration das, was François Blondel ganz allgemein ausgesprochen hat: »Nous souffrons la confusion avec dégoûst« [37]) und früher noch der Kommentator des Lepautre-Werkes gesagt hatte: »Il est à craindre, que pour vouloir donner un caractère à un bastiment, on en oste la regularité« [38]). Einen argen Vorstoß gegen die Klarheit und Übersichtlichkeit bildet insbesondere zu reichliche Verwendung ornamentalen Schmuckes, das Überwuchern der Dekoration. Diese ist nicht das Wesentliche und darf sich daher nicht vordrängen. Sehr anschaulich gibt diesem Gedanken Laugier in den »Observations« Ausdruck: »... que la broderie n'altère jamais le fond« [39]). — Ähnlich warnt er in seinem »Essai«. » Ne donnons point dans le faux brillant... — Tenons — nous — en au simple et au naturel; il est l'unique route du beau.« [40])

Um noch ein weiteres Beispiel zu bringen, das die Abneigung gegen die Überfülle der Verzierung dartut, mögen noch die Worte des Briseux folgen, mit denen er die Dekorationsweise der Antike erläutert. »Ces grands hommes connoissoient trop l'effet et le spectacle que la seule noblesse de l'Architecture produit, pour vouloir la cacher sous des ornements inutiles et empruntés.« [41]) Auch in den kleinsten Teilen darf es kein dekoratives Zuviel geben. In seinen ausführlichen, von feinstem Geschmack zeugenden Darlegungen über die Durchbildung der moulures, legt Daviler Wert darauf, daß zwischen die verzierten Glieder (Stäbe, Plättchen usw.) stets glatte angebracht werden, »afin que cette simplicité entre celles qui sont ornées donne un repos et une harmonie dont l'oeil reste extrémement satisfait« [42]).

Endlich möchte ich noch auf einen Passus in dem Jugendwerk des J. F. Blondel

---

[34]) Zitat im Traité des Briseux, II. S. 2. (Deutsche Übersetzung des Le Clerc, 2. Abt.; S. 21.)

[35]) »La noble simplicité est le vray caractère du beau.« Briseux, Traité. — ». . . on doit toujours conserver la noble simplicité (de l'architecture)«. Boffrand, Livre d'Arch., S. 8. — Vgl. ferner Briseux, L'art de bâtir, II. Band, VI/1 sowie das Lob Laugiers für die Maison-Quarrée zu Nîmes ob ihrer »simplicité et noblesse« (Essai, I. S. 11).

[36]) Briseux, L'art de batir, II. Bd., VI/1, S. 116.

[37]) Cours d'Arch. 5. Teil, V/19.

[38]) Discours premier, S. 3.

[39]) III. Teil, S. 129.

[40]) I./1, S. 22.

[41]) L'art de bâtir les maisons de campagne, Bd. II, S. 149.

[42]) Cours d'Arch., Des ornemens des moulures, S. VIII.

hinweisen. »Es ist nicht klug, unterschiedslos eine Fassade mit Ornamenten zu überladen, die die Proportionen des Baues verbergen und den Beschauer so beschäftigen, daß er nicht zum Genuß kommt, den ihm das Ganze bietet.« [43]) Ein andermal beklagt er es sogar, daß es zu wenig Bauten gibt; die ganz auf die Mitwirkung des Dekorativen verzichten, wie es ein Bau des Boffrand tut, der ihm besonders rühmenswert scheint[44]).

Auch Äußerungen über das Verhältnis von Plastik und Architektur spiegeln den Sinn der Klassik für Klarheit wieder. Während die Barocke gern Statuen in Nischen stellt, wodurch sich Licht und Schatten von Nische und Figur binden, will die französische Klassik, daß die Figuren sich klar von der ruhigen, glatten Wand abheben. »Le mur derrière la statue doit être lisse, afin qu'aucun accessoir ne trouble l'effet de la statue ou du groupe [45])«. Damit ist keineswegs gesagt, daß der französischen Klassik das Gefühl für gutes Zusammengehen von Bildhauerei und Architektur gefehlt habe. Briseux betont, daß die allgemein gewünschte harmonische Einheit auch in der Beziehung von Skulptur und Bauwerk zu herrschen hat. »La sculpture doit accompagner si naturellement et avec tant de justesse les formes de l'architecture, et être si bien mariée avec elles, que le spectateur puisse ressentir que l'on auroit tort d'en rompre l'union [46]).« — Die Klassik verlangt nicht malerische Verschmelzung, wohl aber harmonisches Zusammengehen.

* * *

Neben den Forderungen nach ebenmäßig-klarer, fein abgewogener Durchbildung des baulichen Ganzen wie der einzelnen Teile ist der französischen Klassik eine andere besonders angelegen, der sie zwar in ihren Schriften wenig Raum widmet, die aber mit ihrem Empfinden aufs innigste verknüpft ist. Es handelt sich um das Verlangen nach innerer Logik des architektonischen Aufbaues, nach streng tektonischer Folgerichtigkeit. Ein Verstoß gegen die Proportionen, gegen das Gleichmaß, berührt die feinfühligen Franzosen des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts aufs peinlichste, ein Vergehen aber gegen die natürliche Aufeinanderfolge der Bauelemente, gegen die durch das Wesen der Materie bedingte Relation von Stütze und Last, von Träger und Getragenem, ist ihnen geradezu unerträglich.

Wie kommt es nun, daß der Erörterung der Proportionen, der harmonischen Beziehung der Teile, in fast allen Schriften so reichlicher Platz eingeräumt wird, die Forderung nach tektonisch richtiger Durchbildung nur gelegentlich erhoben wird, wenn auch stets höchst nachdrücklich? Die Ursache liegt zunächst rein äußerlich

---

43) De la distribution des maisons de plaisance, Band I. S. 59. — Wie groß ist der Unterschied zwischen der französischen Auffassung und der Art der zeitgenössischen deutschen Dekorateure, die mit ihrem Stuckwerk ohne Rücksicht auf Begrenzung und Gliederung die Wand innen und sogar außen über und über bedecken.

44) Architecture françoise, Bd. I, 2. Buch, Kap. 19, S. 281.

45) Laugier, Observations, I/6, S. 71.

46) L'art de bâtir .., Bd. II, S. 150.

darin, daß man die Forderung nach vollkommenen Verhältnissen mit einem reichen Apparat von Zahlen zu stützen die Möglichkeit hatte und jeder Autor die Richtigkeit seiner Proportionen zu beweisen für notwendig hielt. Dazu kommt ein zweites. Über Proportionen ließ sich diskutieren. Man konnte der einen oder anderen Autorität mehr Geltung beimessen, man konnte den älteren Schriftstellern lieber Glauben schenken oder sich nach den berühmten Bauwerken der Vergangenheit richten, man konnte der strengeren Auffassung unbedingter Regeltreue huldigen oder sich für die freiere Richtung erklären, die dem einzelnen Künstler mehr Spielraum läßt. Ganz anders steht es um die innere Logik des Konstruktiven, die auch äußerlich am Bau zum Ausdruck gelangen muß. Hier kennt man keine Zweifel, hier gibt es keine Meinungsverschiedenheit. Es gilt als selbstverständlich, daß der Bau in allen Einzelheiten so durchgeführt wird, daß keinerlei Beunruhigung über die Sicherheit der Konstruktion entstehen kann, daß überhaupt nicht im Beschauer die Frage sich erhebt, ob nicht irgendeinem Bauglied eine Aufgabe zugemutet wird, die nicht in richtigem Verhältnis zu seinen Kräften, zu seinen Fähigkeiten steht [47]).

So kommt es, daß nur gelegentlich bei Besprechung baulicher Einzelheiten, bei der bis ins Detail gehenden Kritik von Bauwerken der Wichtigkeit einwandfreier Fügung Ausdruck gegeben wird, daß aber niemals in eigenen Kapiteln diese als selbstverständlich angesehene Grundlage guten Bauens abgehandelt wird. — Bullet legt in der Vorrede seines Werkes dar, was den Inhalt der Architekturtheorie (eigentlich Architekturästhetik) ausmacht. Die Lehre von der tektonischen Richtigkeit führt er überhaupt nicht als dazugehörend an. Er definiert: »La théorie de l'Architecture est un amas de plusieurs principes qui établissent, par exemple, les règles de l'Analogie, ou la science des Proportions, pour composer cette harmonie qui touche si agréablement la vue; et qui instruisent des règles de la bienséance, pour ne rien faire qui ne soit d'un caractère convenable au sujet que l'on s'est proposé: ce caractère doit être exprimé par le choix de certains membres, dont l'ordonnance et l'arangement doivent faire connoître que le tout et ses parties ont ensemble un rapport mutuel a l'espèce de Bâtiment dont il s'agit [48]).

Fréart de Chambray — nicht er allein — wendet sich gegen die unrichtige Folge der Ordnungen bei mehrstöckigen Bauten, gegen das Verwenden einer schwereren wie der dorischen, über einer leichteren, z. B. der jonischen oder gar korinthischen. Denn das bedeutet »l'erreur qui n'a point d'excuse, de faire poser le fort sur le foible [49]).« Der Kommentator des Lepautrewerkes wendet sich gegen Statuen, die auf einer Dachbalustrade angebracht sind, mit den Worten: ». . . ce qui est contraire à la gravité

---

[47]) La Font, Examen, S. 47: »Ce n'est point assez de rendre un édifice solide, il faut que le jugement l'éstime tel, sans quoi l'esprit demeure dans l'inquiétude et n'est point entierement satisfait.«

[48]) Arch. pratique, Aufl. von 1792, S. VIII.

[49]) Parallele, 1. Aufl. S. 4.

[50]) Discours second, S. 7.

et à la solidité que doit avoir l'Architecture, et qui ressent la décoration de Théâtre[50].« Die Steinbossen, die die Kanten einer polygonalen Kuppel begleiten, verwirft er, weil sie den Eindruck einer zu großen Last auf der leichten Kuppelkonstruktion hervorrufen[51]. Er mißbilligt ferner die Anbringung von mehreren Giebeln übereinander. All dies sind Sachen, die dem Wesen der Architektur zuwiderlaufen, die unvernünftig sind. »Les règles de l'art... sont fondées sur la raison... si on faisoit bien réflexion, jamais on en metteroit des frontons que sur le bout d'un comble, puis qu'ils denotent l'extrémité du toict, ainsi que les anciens les mettoient à leur Temples[52].«

Laugier kritisiert in seinen »Observations«[53] die übliche Art, die Kanzeln an Pfeilern oder Säulen anzubringen. Es ist ein Fehler, daß sie zu hängen scheinen, und es ist besonders zu tadeln, wenn sie bloß von der Seite her gehalten werden (»il est contre la nature de la colonne... de porter de côté«). Das feine architektonische Empfinden, das sich hier äußert, zeigt sich auch noch in dem weiteren Motiv, das gegen die übliche Art der Kanzelanbringung angeführt wird, das allerdings mit der uns gerade beschäftigenden Frage nichts zu tun hat. Laugier betont nämlich, daß die ganze Säulen- oder Pfeilerreihe durch die vorspringende Kanzel unangenehm unterbrochen wird.

So sehr die Säule als der klare Ausdruck einer bestimmten Funktion geschätzt wird, so strenge werden natürlich alle spielerischen Formen verpönt, wie man sie ihr besonders in Italien zu geben pflegte, die ihrem Wesen zuwiderlaufen. Namentlich die gewundene Säule, wie sie am Baldachin von Sankt Peter erscheint, ist es, die man immer wieder angreift. André Félibien meint, die Alten hätten sie nie verwendet, denn sie sahen auf Festigkeit in ihren Bauten und wollten »que la nature et la vraysemblance parussent dans tous leurs Ouvrages[54].« Cordemoy bekämpft die gedrehte Säule als funktionswidrig. Selbst die Anschwellung des Schaftes findet vor ihm keine Gnade, da eine Stütze unten am breitesten sein muß[55]. Solche Gebilde, die nicht ihrem Zwecke entsprechend geformt sind, verstoßen gegen den »bon sens«, der auch verletzt wird, wenn irgendein Bauteil an einer Stelle angebracht wird, wo er seiner Natur nach nicht hingehört. Cordemoy bringt hierzu das Beispiel der Giebel, die nirgends anders als am Dache als Abschluß am Platze sind[56]. Über die vernunftgemäße und die vernunftwidrige Verwendung der Giebel handelt auch ein längerer Abschnitt des »Essai« des Laugier[57].

Aus dem Bedürfnis, daß das Konstruktive klar zutage tritt, aus der Feind-

51) Ebenda, S. 7.
52) Discours troisieme, S. 12.
53) II 5, S. 123 ff.
54) Des principes de l'Architecture, I/8, S. 22.
55) Traité, II. Teil, 4. Kapitel (2. Aufl. S. 61 u. 66).
56) Traité, II. Teil, 6. Kapitel (2. Aufl. S. 75.) — Vgl. hierzu noch Frezier, Dissertation, S. 52.
57) Vgl. auch Le Clerc über die Giebel (Deutsche Übersetzung, 6. Abt., S. 35).

schaft gegen allen Schein, gegen die Verhüllung des Baukörpers, läßt sich eine ganze Reihe von Bemerkungen erklären, die sich bei den verschiedenen Autoren finden. Ein Gebäude, das aus mehreren Stockwerken besteht, soll diese Einteilung auch in seinem Äußeren zeigen. Jeder Stock habe seine eigene Ordnung. Durchgehende Säulenstellungen täuschen ein Inneres vor, wie es in Wirklichkeit nicht existiert. Strenge Logik muß im ganzen Bau wie im kleinsten Zierat herrschen. »Les raisons de solidité veulent que le bâtiment aille par retraites, et diminue de poids en s'élevant« fordert Laugier in den »Observations«[58]). Im »Essai« stellt er die architektonische Folgerichtigkeit mit folgenden Worten als eine unabweisliche Notwendigkeit hin: »Dans un édifice il faut que tout porte dès les fondemens[59]).« Nur so darf gebaut werden, daß die Vernunft keinen Einwand erhebt. Lächerlich ist es, Ordnungen zu verwenden, »où ils n'ont rien à porter, et où ils sont réduits à de petits colifichets[60])«, statt ihrer wahren Bestimmung Genüge zu leisten. Diese besteht aber nicht darin »à décorer le bâtiment, mais à le constituer[61])«. — Die Säule ist ebenso wie jeder andere Bauteil tektonischer Logik unterworfen.. »... on doit asservir les ordres d'Architecture aux loix de la raison, et... sur ce principe, on peut condamner tout ce qui n'y est pas conforme, même l'antique[62]).« Den Fehler des Vernunftwidrigen vermeidet, wer Freziers Rat befolgt: »Regardons l'usage et la fin des choses, comme une règle invariable et universelle, qui est seule le principe de la vraye beauté...[63])«

Die Forderung, das alles Architektonische aus dem Zwecke heraus und ihm konform gestaltet wird, erhebt mit besonderem Nachdruck Batteux in seiner kleinen Schrift, die sich mit der Ästhetik aller Künste befaßt. Er sieht in der Architektur die typische Zweckkunst und folgert daraus: »dans les Arts qui sont pour l'usage, l'agrement prenne le caractère de la necessité même; tout doit y paroître pour le besoin... L'Eloquence et l'Architecture mériteroient de reproches, si le dessein de plaire y paroissoit. C'est chez elles que l'Art rougit, quand il est apperçu. Tout ce qui n'y est que pour l'ornement, est vicieux. La raison est, que ce n'est pas un spectacle' qu'on leur demande, mais un service[64]).«

Charakteristisch für die Ästhetik Batteux' sind seine Ansichten über die Schönheit überhaupt. Diese erklärt sich nicht allein aus dem subjektiven Wohlgefallen, sondern ist besonders bedingt durch die innere Vollendung des Objektes, das seinem Zweck gerecht wird. »Id generatim pulchrum est, quod tum ipsius naturae, tum nostrae convenit[65]).«

---

58) Laugier, Observations, I/5, S. 41.
59) Laugier, Essai, I/4, S. 48.
60) Frezier, Dissertation, S. 61.
61) Laugier, Essai, Avertissement, S. XVII.
62) Frezier, Dissertation, S. 4.
63) Dissertation sur les ordres, S. 65.
64) Les beaux Arts reduits à un même principe, S. 47.
65) A. a. O., S. 81. — In Batteux' Schrift kündigen sich bereits die Gedanken des späten 18. Jahrhunderts an.

Die strenge Beschränkung aufs Notwendige, aufs rational zu rechtfertigende findet ihren wärmsten Anwalt in Laugier. Außerhalb des Notwendigen kennt er keine Schönheit. »C'est dans les parties essentielles que consistent toutes les beautés; dans les parties introduites par besoin consistent toutes les licences; dans les parties ajoutées par caprice consistent tous les défauts [66]).«

Die Konsequenz, mit der Laugier alle architektonischen Formen in Relation zum ursprünglichen Typ des Hauses, der schlichten ländlichen Hütte, bringt, hat ihren Ursprung nicht in den romantischen, naturschwärmerischen Gedanken, die das kritische achtzehnte Jahrhundert in so seltsamen Kontrast durchziehen, sondern im Verlangen nach Beschränkung auf das unbedingt Erforderliche, aufs Naturnotwendige [67]). Was seinen Zweck verleugnet, was seine Form nicht aus seinem Wesen herleitet, ist gegen die Natur, ist unbefriedigend und daher verwerflich. »Toute invention ou qui est contre nature, ou dont on en sçauroit rendre une raison solide, eût-elle les plus grands approbateurs, est une invention mauvaise, et qu'il faut proscrire [68]).«

»Il importe au succès des Arts de n'y rien souffrir qui ne soit fondé en principe [69]).« Auch für die kleinsten Teile gilt dieses »Grand principe« der Architektur. So verlangt Briseux »de n'admettre aucun ornement sans quelque raison [70]).«

Der Grundsatz, gegen den man am meisten verstößt, ist der der Wahrung des richtigen Verhältnisses von Stütze und Last, von Träger und Getragenem. Der Fehler, der dagegen begangen wird, ist das sogenannte »porte-à-faux«, das von allen klassischen Theoretikern aufs schärfste verurteilt wird. Fehlerhaft ist es, Schweres auf Leichtes zu stellen; fehlerhaft ist es aber auch, wenn bloß ein Bauteil der genügenden Stütze zu ermangeln scheint [71]). Aus diesem Grunde verpönt Cordemoy [72]) und Laugier die Hängekuppel, denn sie ist nichts anderes als »le plein sur le vuide [73])«. Nur auf wenigen Punkten — den Eckpfeilern — aufruhend, schwebt ihre Masse über den Bogenöffnungen, statt, wie es die Schwere des Materials verlangt, senkrecht von unten her gestützt zu werden.

Die vielen einzelnen Fälle, in denen der eine oder andere Kritiker ein »porte-à-faux« bemerkt, anzuführen, verbietet der Raum. Aber das allgemeine Prinzip in den schärfsten Formulierungen, die mir begegnet sind, möchte ich noch anführen. »En mettant deux ordres l'un sur l'autre, il faut éviter les porte-à-faux, qui sont de

---

[66]) Essai, Kap. I, S. 10.

[67]) Der primitiven Hütte als Vorbild aller Architektur begegnet man schon in vielen früheren Schriften, aber nur in historischen Exkursen über die Anfänge der Baukunst.

[68]) Laugier, Essai I/1., S. 26.

[69]) Ibid., Avertissement S. XIII.

[70]) L'art de bâtir . . ., Bd. II, S. 151.

[71]) »Tout ce qui n'a pas une solidité apparente est vicieux.« (Laugier, Observations, II/3, S. 100.)

[72]) Traité, III. Teil, 3. Kapitel (2. Aufl., S. 109 u. 119).

[73]) Laugier, Essai I/4, S. 46.

tous les vices le plus opposé au naturel.« So äußert sich Laugier in seinem »Essai« [74]) und an einer weiteren Stelle sagt er: »Le porte-à-faux est une des plus grandes fautes qu'on puisse commettre [75]).«

Daß sich die Säule nicht mit dem Bogen verträgt, erklärt Frezier folgendermaßen: »La raison en est fondée sur ce grand principe d'Architecture, qu'il faut non seulement éviter les porte-à-faux pour la solidité, mais aussi pour la beauté des édifices [76]).« Sehr bezeichnend für die große Empfindlichkeit in diesem Punkte ist es, daß man es auch als porte-à-faux ansieht, wenn zwei (gekuppelte) Säulen die Funktion einer einzelnen, darunterstehenden übernehmen. Die Achsen der beiden obenstehenden fallen nicht mit der Achse der unteren zusammen und so scheinen einem klassischen Auge die oberen Säulen in der Luft zu schweben [77]).

Wir sind hier an einer Stelle angelangt, wo eine besondere Eigentümlichkeit namentlich der französischen Klassik des achtzehnten Jahrhunderts kurz erörtert werden soll. Es ist dies die Vorliebe für Säulen, die Abneigung gegen den Pfeiler als Stütze und damit zusammenhängend die Hochschätzung des schlichten, geraden Gebälkes. Neben dem ästhetischen Moment der Klarheit und Übersichtlichkeit der Säulenstellung gegenüber der unharmonischen Wucht der Pfeilerkonstruktion [78]) spielt die Befriedigung, die das deutliche Hervortreten des Funktionellen in Säule und Gebälk hervorruft, eine entscheidende Rolle. Cordemoy und Laugier sind es besonders, die nicht müde werden, das Lob der Säule zu verkünden. Von letzterem [79]) stammen die Worte: »Des colonnes isolées qui portent leur entablement en plate-bande, ne laisseront jamais de doute sur la vérité du spectacle d'Architecture qu'elles présentent.«

Als die Grundpfeiler der klassisch-französischen Bau-Ästhetik haben sich in den bisherigen Darlegungen der Sinn für das Abgewogen-Harmonische und das Verlangen nach dem Vernunftgemäß-Funktionellen gezeigt. Die Form muß aufs innigste mit ihrem Zweck zusammenhängen, sie muß von ihm ihre Gestalt empfangen, um ihm vollendet zu genügen. Nicht minder wichtig ist es, daß die Form das ihr eigentümliche Wesen deutlich zeigt, und zwar derart, daß im Beschauer ein gefälliger Eindruck entsteht, dessen Quelle in erster Reihe die harmonische Durchbildung ist.

* * *

Es ist nun noch nötig eine Reihe von Forderungen zu besprechen, die immer wieder von der klassischen Theorie gestellt wurden. Es sind diese das Verlangen nach

[74]) I/4, S. 45.
[75]) Essai, Dictionnaire des termes de l'architecture.
[76]) Dissertation sur les ordres, S. 39.
[77]) Laugier, Essai, I/4, S. 45. — Vgl. auch Le Clerc, Traité, Deutsche Übersetzung, 5. Abt., S. 17.
[78]) »Ces inutiles et pesantes arcades«; Cordemoy, Traité, III. Teil, 3. Kapitel (2. Aufl., S. 109).
[79]) Essai, Avertissement, S. XVIII.

»bienséance« oder »convenance« (Angemessenheit des Baues mit Rücksicht auf den Stand seines Bewohners und auf seine praktische Bestimmung) und nach »commodité«.

Namentlich die Schriften des achtzehnten Jahrhunderts ergehen sich in gründlichen Vorschriften über bequeme und schickliche Ausführung der Wohngebäude.

Die allgemeinen kulturellen Verhältnisse brachten es mit sich, daß der Bedarf nach »Anweisungen zur Baukunst« — um den Ausdruck Sulzers in seiner »Allgemeinen Theorie der schönen Künste« zu gebrauchen — ein sehr großer war. So erklärt sich der populäre Charakter eines großen Teiles der Bauliteratur. Dieses weite Kreise umfassende Interesse für Wohnkomfort ist in der »Architecture moderne« von Tiercelet-Jombert sehr anschaulich dargestellt. In der Vorrede heißt es, daß die bisherigen Architekturschriften sich fast ausschließlich mit Säulenordnungen beschäftigt haben, aber wenig praktische Ratschläge enthielten, wie man Häuser zu bauen hat, die einem gegebenen Grundstück und bestimmten Wünschen der zukünftigen Bewohner angepaßt seien. Man habe immer nur an den Geschmack der Großen gedacht, aber um die particuliers sich nicht gekümmert.

Es ließe sich über die neu erwachende allgemeine Baufreudigkeit und die damit zusammenhängende reiche Bautätigkeit in den ersten Jahrzehnten nach 1700 manches sagen. Die Franzosen des dix-huitième waren vorzugsweise bestrebt, sich ein wohnliches, mit allen Bequemlichkeiten versehenes Heim zu schaffen — ganz anders als die Italiener des quattrocento, welche schaffensfrohe Ruhmsucht, aber auch die Freude am Bau als Kunstwerk leitete, wie die Worte Albertis bezeugen: »Man dürfte niemanden finden, der nicht mit Leib und Seele darnach strebt, etwas zu erbauen. ... Wenn aber etwas wohl angeordnet und richtig ausgeführt ist, wer dürfte das nicht mit größtem Vergnügen und höchster Freude ansehen? ... Soll ich noch berichten, wie sehr den Bürgern zu Hause und draußen die Baukunst nicht nur geholfen und sie erfreut, sondern sie auch noch vielmehr geehrt hat? ... Und berühmen wir uns nicht, wenn wir in einem Privathaus wohnen, das ein bischen genauer ausgeführt ist [80])? ... Deshalb errichten wir große Bauten, um den Nachkommen groß zu erscheinen [81]).«

Wir wollen nun sehen, wie sich der Sinn für Wohnlichkeit in den Schriften der Theoretiker spiegelt. Auf gute Inneneinteilung hat man bereits im siebzehnten Jahrhundert in Frankreich großen Wert gelegt. Dies kann man den Richtsätzen entnehmen, die Daviler in der Vorrede seines »Cours d'Architecture« aufstellt, welche für die Beurteilung von Bauwerken maßgebend sind. »Il les faut d'abord considérer dans leur tout-ensemble et remarquer si les parties sont conformes à l'usage pour lequel on a fait le Bastiment, si elles ont relation à la Masse de l'Edifice, et enfin si

[80]) Leone Battista Alberti, »Zehn Bücher über die Baukunst«. Ins Deutsche übertragen ... von Max Theuer. Vorrede.

[81]) A. a. O., IX. Buch, 1. Kap.

l'harmonie et la bienseance s'y rencontrent [82]).« Neben dem Wert, den er auf richtige Beziehung der Teile zum Ganzen und auf harmonische Gestaltung legt, betont er deutlich die Wichtigkeit der Beobachtung des praktischen Zweckes. Perrault läßt sich bei der Abfassung seines »Abrégé« der Bücher Vitruvs von dem Gesichtspunkt leiten, daß neben solidité und beauté das dritte wichtige Erfordernis der Baukunst die commodité ist [83]). Diese vitruvianische Einteilung der Architektur sagte dem französischen siebzehnten Jahrhundert durchaus zu [84]). Schärfer betont allerdings das achtzehnte Jahrhundert die Wichtigkeit der guten »distribution«. »In dem Entwurf wendet man alle Aufmerksamkeit auf die Austeilung der Gemächer, auf ihre Bequemlichkeit und Gebrauch; ferner auf das schöne Ansehen des Gebäudes, auf die gute Übereinstimmung aller Teile und deren Verhältnis und Zierlichkeit [85]).« Daß die gute Einteilung der Räume die besondere Stärke der Franzosen ist, während die der Antike die »Dekoration« des Äußeren war, hebt der jüngere Blondel in der »Architecture françoise« hervor. Die vollkommene Baukunst liegt in der Vereinigung beider Vorzüge. »Mais notre objet étant de concilier ces deux genres et d'enseigner la source de la beauté de l'un et de l'agrément de l'autre, on espère, que l'étude que nous proposons, aura lieu de plaire et d'être regardée comme le seul moyen d'atteindre à l'excellence de l'Architecture [86]).«

Es wäre überflüssige Mühe, wollte man weitere Belege sammeln, um zu zeigen, daß die vollendete, der Bequemlichkeit aufs beste entgegenkommende distribution allen französischen Architekturschriftstellern vor und nach 1700 überaus angelegen war. Insbesondere die Kritik, die man an der italienischen Bauweise übt, entnimmt ihre Hauptwaffen dem Mangel der fehlenden Bequemlichkeit. Das schöne Äußere italienischer Bauten lobt der jüngere Blondel, »...mais les dedans étoient peu logeables [87])«.

Wir müssen nun aber fragen, was die so nachdrücklich erhobene Forderung nach guter Distribution, nach bequemer Ausstattung zu bedeuten hat? Besagt sie etwas Neues über das Verhältnis der französischen Klassik zur architektonischen Form? Oder ist sie nicht vielmehr eine Forderung, die die kulturellen Verhältnisse bedingten und deren Erfüllung zwar im einzelnen Fall die Anlage der Gebäude beeinflußt hat, ohne aber den künstlerischen Charakter des Baues zu bestimmen? Nur um diesen kann es uns zu tun sein, nur um die künstlerische Form, nicht um die praktische. Welches die treibenden Kräfte waren, die die architektonische Form der französischen Klassik schufen, geht aus den früheren Darlegungen hervor. Das

---

[82]) Achte Seite der Vorrede.

[83]) Siehe Auflage von 1681, S. 14 u. 35, sowie die Inhaltsübersicht.

[84]) Vgl. Félibien, Des principes de l'Arch., 3. Aufl., I/1, S. 2. — Le Muet, Manière de bien bâtir, 2. Aufl., S. 1.

[85]) Le Clerc, Deutsche Übersetzung des Traité, 1. Abt., S. 2.

[86]) Arch. franç., I. Band, I/3, S. 21.

[87]) Arch. franç., I. Band, I/3, S. 21.

Verlangen nach zweckmäßiger Disposition entspringt nicht dem ästhetischen Empfinden, sondern Alltagsbedürfnissen, wie sie sich in jener Zeit ergaben und scheidet für unsere Betrachtung aus. Wer das Motiv der bequemen Anordnung als stilistisches Prinzip ansieht, der vergleiche nur die Grundrisse der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit denen des Klassizismus. Der Unterschied geht auch aus den Theoretikern hervor. Klassik und Klassizismus verlangen dem Zweck angepaßte Grundrißlösung. Was aber sagen sie hinsichtlich der Form des Planes?

Ich stelle Laugier — obwohl sich noch zeigen wird, daß er dem Klassizismus viel näher steht als einer der Blondel, Briseux oder Boffrand — dem Durand gegenüber. Laugier rühmt das Collége des Quatre-Nations. »Le plus grand mérite de ce joli bâtiment vient de sa forme élégante, et du mêlange gracieux des lignes courbes et des lignes droites qui terminent son plan[88]).« — Durand[89]) lehrt seine Schüler, wie man den Grundriß entwirft. »Après avoir tracé des axes parallèles, équidistants; et coupé perpendicu-lairement ces axes par d'autres axes éloignés, les uns des autres, autant que les premiers: on place, à la distance d'autant d'entr'-axes qu'on le juge convenable, les murs sur les axes; et les colonnes, les pilastres, etc., sur les intersections de ces mêmes axes; ensuite, on divise en deux, les entr'-axes; et sur les nouveaux axes donnés par cette division, on place les portes, les croisées, les arcades, etc.«

Der Gegensatz ist deutlich: bei Laugier die bewegte, sinnlich-gefällige Form; bei Durand das Lineal.

Nicht weniger Wert als der commodité legen unsere Theoretiker der bienséance bei. Der Schmuck, die Größe, die gesamte innere und äußere Einteilung des Palais müssen anders geartet sein als es etwa dem Bürgerhaus zukommt. Jedes Gebäude hat seinen bestimmten Zweck und die Konvenienz gebietet, daß seine Ausstattung sich nach seiner Verwendung richtet. Mit diesen wenigen Worten ist die Forderung der bienséance umschrieben. Wieder haben wir es mit einem Postulat zu tun, das für die Durchführung des einzelnen Baues seine Folgen haben mußte. Aber wiederum ist es eine außerkünstlerische Forderung, die hier aufgestellt erscheint, die auf das formale Schaffen des Architekten keinen Bezug hat. Jeder Versuch, das Wesen der französischen Klassik aus dem Verlangen nach commodité und bienséance zu erklären, ist von vornherein verfehlt.

Beide Forderungen sind — es ist kaum nötig dies ausdrücklich zu erwähnen — nicht neu oder für die französische Klassik besonders charakteristisch. Es liegt im Wesen der Architektur, daß man stets auf Bequemlichkeit nicht minder bedacht war, wie darauf, die Baulichkeiten nach Rang und Bestimmung zu unterscheiden. Ich greife einen Passus aus De l'Orme heraus, der auf Bequemlichkeit ebenso Gewicht legt, wie Du Cerceau. De l'Orme behandelt eingehend »Ces belles reigles de nature qui concernent la commodité, l'usage, et proufit des habitans, et non la decoration,

---

[88]) Essai, II/7, S. 111.

[89]) Précis, 1. Aufl., 1. Band, S. 90.

beauté, ou enrichissement des logis, faictz seulement pour le contentement des yeux, sans apporter aucun fruict à la santé et vie des hommes [90].« Wie sehr die Renaissance auf »convenance« bedacht war, machen verschiedene Stellen der »Zehn Bücher« Albertis anschaulich. Im achten Buch [91]) betont er, daß nicht für alle Gebäude der gleiche Schmuck passend ist, im neunten [92]) stellt er eine Schicklichkeitsregel für die Privathäuser auf: »Ich glaube, daß keiner, der gescheit ist, sich in der Zurüstung seines Privathauses von den andern besonders unterscheiden will [93]).«

* * *

In der Vorrede zu seinem »Essai« [94]) spricht Laugier einen Gedanken aus, der in der ganzen früheren französischen Architekturtheorie keinen ähnlichen hat: daß nämlich jedes architektonische Gebilde fähig sei, einen geistigen Inhalt zu empfangen. (»Que la composition d'un morceau d'Architecture étoit comme tous les ouvrages d'esprit, susceptible de froideur et de vivacité, de justesse et de désordre.«)

Das 1780 erschienene Werk des Lecamus de Mezières »Le génie de l'architecture« führt den bezeichnenden Untertitel: »L'analogie de cet art avec nos sensations.« Welche Ansichten der Autor über architektonische Wirkung hat, verrät schon das Motto: »Non satis est placuisse oculis, nisi pectora tangas.« Ein neuer Faktor der ästhetischen Beurteilung tritt auf, das »empfindende Herz« [95]). Noch ehe Lecamus selbst zu Worte kommt, wird uns die Grundauffassung von Architektur, die seiner Schrift den besonderen Charakter verleiht, durch die einleitenden Worte seines Übersetzers bekannt. (Es liegt mir die Übertragung in Huths »Allgemeinen Magazin für die bürgerliche Baukunst« vor.) Die Bedeutung der großen Baumeister der Vergangenheit liegt nach Huth darin, daß sie uns überzeugt haben, »daß es möglich sei, vermittelst der Baukunst Empfindungen allerlei Art im Menschen zu erregen [96]).« Daß es eine neue Forderung ist, die dermaßen an die Architektur gestellt wird, ein neuer Maßstab, dessen war sich Lecamus wohl bewußt. In seinen ersten Zeilen sagt er: »Noch niemand hat über das, worin die Verhältnisse in der Baukunst mit unsern Empfindungen übereinstimmen, geschrieben... Dieses ist ein neuer zu bearbeitender Gegenstand [97])«. Als Ziel der Architektur gibt er an, daß »ein Ganzes, Charakteristisches hervorgebracht wird, das fähig ist, gewisse Eindrücke zu machen [98]).«

---

[90]) Architecture, I/6, S. 14.

[91]) Kap. 1.

[92]) Kap. 1.

[93]) Über die Renaissance-Forderung des »Decoro« vgl. Schlosser, Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte, VI. Heft, S. 85 u. S. 123 ff.

[94]) Preface, S. XL.

[95]) Huth, Allg. Magazin, I/1, S. 97.

[96]) A. a. O., S. 97.

[97]) Huth, Allg. Magazin, I/1, S. 100.

[98]) A. a. O., S. 101.

Damit ist nun das neue Problem der Baukunst gegeben; ein Problem, das von denen der französischen Klassik grundsätzlich verschieden ist. Lecamus untersucht, auf welchem Wege die »Wirkung« in der Baukunst zu erreichen ist. Er kommt zu dem Ergebnis: »Die Anordnung der Formen, ihr Charakter, ihr Beisammensein wird der unerforschliche Grund der Täuschung. Von diesem Grundsatz muß man ausgehen, wenn man durch die Baukunst rühren will, wenn man zum Verstande reden, das Herz erschüttern will... [99]). Weiterhin zeigt der Autor, daß er unter Anordnung der Form im wesentlichen Harmonie versteht. Was früher Selbstzweck war, ist nun bloßes Hilfsmittel geworden, um das eigentliche Ziel zu erreichen. Aufs Klarste tritt dies in dem Abschnitte »Von den Mitteln in der Baukunst zu gefallen« zutage. Richtige Verhältnisse sind für Lecamus sehr wichtig. Aber aus welchem Grunde? — Sowohl diese als auch die Durchbildung jeder Einzelnheit hat den Zweck »eine dem Gegenstand gemäße Empfindung« [100]) hervorzurufen. Die Erregung von Gefühlen hat bei Lecamus so ausschließlich Bedeutung, daß er geradehin Effekte empfiehlt, die ans Theater erinnern [101]). Namentlich Licht und Schatten soll der Architekt benützen, wenn er »wirken« will. »Von Licht und Schatten hängt der glückliche Erfolg ab, sie befördern hauptsächlich das Charakteristische [102]).« Auch bei Laugier findet sich die Ansicht, daß das Licht in der Architektur als Stimmungsfaktor eine Rolle spielt. (Siehe seine Verteidigung der West-Ost-Richtung der Kirchen in den »Observations« [103]). Die Wirkungen des Lichteinfalles zu verschiedenen Tageszeiten geben der »Orientierung« den Vorzug.)

Wenn man nun zurückblickt und die neuen Forderungen betrachtet, wie sie zuerst von Laugier, dann deutlicher von Lecamus erhoben werden, dann hat man ziemliche Gewißheit, daß das Ideal der vollendeten Form zu bestehen aufgehört hat. Was in allen Künsten an seine Stelle getreten ist, zu untersuchen, überschreitet den Rahmen dieser Arbeit. Nur einige Sätze aus den »Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art« des Quatremère de Quincy, die darüber unterrichten, mögen hier ihren Platz finden. — Man vergeht sich gegen die Kunstwerke, entzieht man sie ihren Zwecken und beraubt sie so der »eminente propriété qu'elles ont de plaire à l'âme et à l'esprit, pour y substituer la faculté si inférieure de plaire aux yeux et de flatter les sens«. ...»Mais si, par l'emploi qu'on fait de ses ouvrages, on semble donner la préférence au plaisir sensuel, on pervertit à la fois le goût du public et le talent de l'artiste [104]).« »... l'utilité, qui doit être le point de vue de l'art, est l'utilité

---

99) A. a. O., S. 104.

100) A. a. O., S. 112.

101) Ähnlich viele Vorschriften bei Milizia (Architettura civile) der z. B. für Gefängnisse »enge, ungestalte Öffnungen ... plumpe Glieder, die einen starken Schatten werfen, mißfällige Eingänge, wie zu Höhlen« verlangt usw.

102) Huth, Allg. Magazin, I/1, S. 133.

103) IV/1, S. 159.

104) Considération, S. 11.

morale [105]).« Moralisch wirkt die Kunst, wenn sie »de nobles affections — — des idées nouvelles« [106]) erweckt. — Das wahre Ziel aller Künste ist »de nous émouvoir« [107]). Höchst bezeichnend, eine wahre Offenbarung des Geistes des Klassizismus, sind die »Riflessioni« des Francesco Milizia [108]).

Milizia geht von dem Satze aus: »Il primo effetto di tutte le belle arti del Disegno è il piacere della vista«. Er ergeht sich dann in längeren Betrachtungen über das »Ergötzen des Gesichtssinnes«. Dann aber folgt: »Ma tanta pena di osservazioni, di riflessioni, di criterij, e di teoria, e di pratica, per un semplice diletto della vista? Questo è il grande scopo delle arti del Disegno? No. II diletto della vista è dichiarato il primo effetto delle belle arti, ma questo effetto non e il loro scopo finale... Il loro diletto ha da esser fecondo d'utile e d'istruzione per renderci sempre migliori.«

Die große Umwälzung, die sich vollzogen hat, möchte ich noch durch einige Stellen aus dem Gebiete der Architekturschriftstellerei belegen. In dem von einer schwärmerischen Phantasie eingegebenen Werk des Ledoux: »L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation« spiegelt sich aufs klarste der Sinn der Zeit, mag es auch auf den ersten Blick wie eine Erscheinung wirken, die aus dem Rahmen ihrer Epoche herausfällt. Das Buch ist eine »Collection qui rassemble tous les Genres de Bâtiments employés dans l'ordre social« [109]).

Die Ideen, die die Revolution erweckt hat, oder besser gesagt, die Ideen, bei deren Erwachen die Revolution ausgebrochen ist, bilden die Grundlage der neuen Kunstanschauung. Was Ledoux als Ziel der Architektur vorschwebt, geben die Sätze wieder: »J'aurois rempli a peine la moitié de mon but, si l'Architecture qui commande à tous les arts, ne commandoit à toutes les vertus [110]).« »...On pourroit vraiment dire de l'Architecture ce que Boileau dit de la poesie: chez elle tout prend un corps, une âme, un esprit, un visage [111]).«

Es ergäbe ein einseitiges Bild, wollte man den neuen Geist nur in den Gedanken des Laugier, des Lecamus und des Ledoux suchen und zöge nicht auch andersgeartete Schriften der Zeit um 1800 heran. Die architektonische Form als Trägerin eines geistigen Gehaltes, einer Stimmung aufzufassen, ist nur eine Seite der neuen Ästhetik, die nun freilich nicht mehr eine nationale Angelegenheit Frankreichs ist, sondern die Ästhetik der gesamteuropäischen Kunstströmung, die mit dem Namen »Klassizismus« etwas einseitig bezeichnet und allzu enge umgrenzt wird. Denn das Neue ist nicht, wie es der herkömmliche Name des Stiles andeutet, das bloße Zurückgreifen auf

---

[105]) A. a. O., S. 12.

[106]) A. a. O., S. 13.

[107]) A. a. O., S. 77.

[108]) Enthalten in der Schrift: Dell' arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principii di Sulzer e di Mengs.

[109]) L'Architecture, Tafel 1.

[110]) L'Architecture, S. 17.

[111]) Ebenda, S. 115.

antike Formen, das »Klassizieren« oder »Antikisieren«. Das Neue ist vielmehr das durch verschiedene Zitate belegte Vorherrschen literarischer Tendenzen, wie sie sich ebensowohl im Verlangen nach Stimmungserregung äußern als im Interesse für die Formen vergangener Kunstepochen, die einem auf Grund der modernen, schöngeistigen Bildung vertraut sind [112]).

Gleichzeitig tritt man aber an die architektonische Form mit noch einem anderen Maßstabe heran, mit dem der inneren Wahrhaftigkeit. Die Zahl der französischen Schriften, die hier als Beleg herangezogen werden können, ist nicht groß [113]). Wie die Architektur Frankreichs, hat auch seine Theorie stark an Bedeutung eingebüßt und weist hauptsächlich Werke rein technischer Natur auf. Nach den vielen klassischen Lehrbüchern der Baukunst sollen nun die Grundsätze eines solchen von 1802 betrachtet werden, und zwar die des »Precis des Leçons d'Architecture données à l'Ecole royale polytechnique« [114]) von J. N. L. Durand. Die Architektur hat für Durand nur ein Ziel: l'utilité publique et particulière [115]). Nur die zwei Gesichtspunkte der »convenance«, worunter er Festigkeit, Hygiene und Bequemlichkeit meint, und der »économie« kommen für ihn in Betracht [116]). Weil diesen beiden Forderungen Regelmäßigkeit der ganzen Anlage am besten entspricht, darum redet er ihr das Wort. Der wahre Grund seines Verlangens nach Regelmäßigkeit liegt aber tiefer. Wir haben gesehen, daß der Nützlichkeitsgedanke kein formbestimmendes Prinzip ist. Als solches erscheint nun im Klassizismus das Erfordernis der inneren Wahrhaftigkeit. Durand läßt sich von diesem leiten und greift alles an, was ihr zuwiderläuft.

So läßt er mit allen anderen Dekorationen auch die Ordnungen fallen. »Ces ordres ne forment point l'essence de l'architecture... le plaisir que l'on attend de leur emploi et de la décoration qui en résulte est nul; ...cette décoration elle-même n'est qu'une chimère; et la dépense dans laquelle elle entraîne, une folie [117]).« Die Baumaterialien sollen erscheinen wie sie sind. Wie sie sind und wie sie die Konstruktion zutage treten lassen, sind sie schön. Ein Bau, der alles Nötige aufweist — aber nur dieses — und bei dem alles zweckmäßig und sparsam angelegt ist, befriedigt

[112]) Man vergleiche das »Empire« der Antike. »Der weltbewegende Genius der augusteischen Kunstperiode war kein Bildhauer, sondern ein Dichter.« (Wickhoff, Wiener-Genesis, III. Band seiner Schriften [ed. Dvořák], S. 50.)

[113]) Die französischen Bauzeitschriften, die nach Brinckmann, Baukunst des 17. u. 18. Jhdt., in den romanischen Ländern sehr wertvolles Material bringen, waren mir leider nicht zugänglich.

[114]) Dies der Titel der zweiten Auflage von 1819. — Nicht nur der Inhalt, sondern auch die Ausstattung des Buches erweckt, wenn man von den Werken des 18. Jahrhunderts kommt, das Gefühl, daß man in eine andere Welt versetzt ist. Der anmutige Buchschmuck, der die trockensten technischen Abhandlungen des dix-huitième begleitet (Frezier), auch in den Säulenbüchern des 17. Jahrhunderts nicht fehlte (Le Muet), ist verschwunden.

[115]) Précis, 1. Aufl., 1. Band, S. 15.

[116]) Ebenda, S. 16.

[117]) Précis, 2. Aufl. Band 1, S. 16.

Verstand und Auge [118]). Tadelnswert ist alles, was man unternimmt, um die Konstruktion zu verstecken: »...loin de présenter à l'oeil et à l'esprit quelques parties essentielles d'un édifice, on affecte constamment de les masquer... [119]).

Dieses Verlangen nach Wahrhaftigkeit deckt sich mit einem Teil der früheren Ästhetik [120]). Die partielle Übereinstimmung des klassischen mit dem klassizistischen Empfinden ist für die Architektur Frankreichs von größter Bedeutung. Indem man sie bemerkt, wird klar, warum Frankreich keine eigentliche Barockzeit hatte. Die gewisse Gemeinsamkeit beider Epochen hat auch zur Folge, daß man oft die Zeit von der Mitte des 17. Jahrhunderts bis zum Beginn des 19. als einheitliche Periode der französischen Kunst ansieht und ihr den Namen »Klassizismus« gibt. Wenn man aber das wahre Wesen des klassizistischen Geistes kennengelernt hat, kann man von einer scharfen Trennung des klassischen und des klassizistischen Frankreich nicht Abstand nehmen. Die Zeit des ersten währt etwa von der Mitte des 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Bis gegen 1700 herrscht eine italianisierende Klassik, die allmählich in die Rokoko-Klassik übergeht.

Der wesentliche Unterschied der beiden Epochen diesseits und jenseits der Revolution liegt darin, daß die Klassik neben der Forderung, daß alles in der Architektur innerlich begründet ist, stets die zweite Forderung erhebt, daß der Bau im ganzen und in seinen Teilen harmonisch durchgebildet wird und so durch die sinnliche Schönheit seiner Erscheinung auf den Beschauer wirkt [121]). In der Vereinigung beider Postulate liegt das Wesen der Klassik beschlossen. Sie beide, unlösbar verbunden, machen die Bauästhetik Frankreichs bis Mitte des 18. Jahrhunderts aus.

Im Klassizismus dagegen kreuzen sich mehrere Strömungen. Eine von diesen, die aus den wissenschaftlichen und literarischen Neigungen der Zeit hervorgeht, äußert sich als Antikisieren, überhaupt als ein Zurückgreifen auf Formen der Vergangenheit, besonders auch auf mittelalterliche. — Klassizismus und Romantik gehen nebeneinander her. — Andere wiederum haben ihre Quelle in der neuen Ethik. Aus diesen stammt die Forderung nach seelischer Einwirkung (die ihrerseits mit der Gefühlswelt der Romantik zusammenhängt), aber auch das beinahe entgegengesetzte Verlangen nach Wahrhaftigkeit der baulichen Erscheinung.

Um die bisherigen Darlegungen noch besser zu stützen, sollen noch die Ansichten eines Nicht-Franzosen vorgebracht werden, der durch seine Person von höchster Autorität ist. Es ist der große Deutsche Schinkel, dessen Gedanken über Baukunst,

---

118) Gleichen Ansichten entstammt das Lob des Milizia (in »Roma delle belle arti del disegno«) für die Cloaca Maxima, die ihm das beste Bauwerk Roms dünkt, welchem er als das schlechteste die überreiche Sakristei von St. Peter gegenüberstellt.

119) Partie graphique des précis, 2. Aufl., S. 25.

120) Für die Klassik war freilich »Wahrhaftigkeit« eine ästhetische Kategorie, die im Klassizismus zu einer ethischen wird.

121) Man vergleiche hierzu noch die bereits früher gebrachte Stelle aus dem Werk des Bullet über die Harmonie »qui touche si agréablement la vue«.

gerade für uns noch interessanter ist die erweiterte Definition, die das fünfte ...itel des neunten Buches bringt:

»Die Schönheit ist eine Art Übereinstimmung und ein Zusammenklang der ...e zu einem Ganzen, das nach einer bestimmten Zahl, einer besonderen Beziehung ... Anordnung ausgeführt wurde, wie es das Ebenmaß, d. h. das vollkommenste ... oberste Naturgesetz fordert.«

Auch auf die Bemerkung Albertis bei der Besprechung der Ausstattung von ...ken und Wänden: »Als Schmuck könnte auch die Seltenheit und Schönheit des ...nes selbst dienen«[131]) mag in diesem Zusammenhang hingewiesen werden.

Die ersten charakteristischen Äußerungen des erwachenden Klassizismus ...en darin bestanden, daß die architektonische Form gefühlsmäßig interpretiert ...de, und aus dieser Auffassung heraus hat sich die Forderung entwickelt, daß ... Bau die Gefühle deutlich aussprechen soll, die infolge seines Wesens ihm zuge...n[132]). Aus welchen Gründen man vom Bauwerk verlangt, daß es einen charak...tischen, seinem Zweck gemäßen Ausdruck habe, wurde bereits dargelegt. All...eine Tendenzen, vorwiegend ethischer Natur, soll auch die Architektur mit ihren ...teln unterstützen. Dieser Gedanke entspricht der Anschauungswelt, die in ganz ...opa nach 1800 herrschte und die, wie für die Architektur, so auch für die anderen ...ünste maßgebend wird.

»Il loro trionfo (delle belle arti del disegno) ...sarà di consacrare l'incantesimo ...e loro grazie ai due maggiori beni dell'uomo, alla verità e alla virtù[133])«. Der Klassi...mus bleibt aber nicht dabei stehen, daß die Architektur bestimmte Empfindungen ...drücken kann und soll. Er geht weiter und erblickt in allgemeinen Ideen, die der ...nschlichen Gefühlswelt entstammen, den Ausgangspunkt aller Architektur, soweit ...se nicht elementarer Notwendigkeit entspringt. Die gewöhnlichen Alltagsbe...dnisse allein können nicht die großen Hervorbringungen der Baukunst erklären. ...ne Annahme eines »Genius der Architektur« sind sie nicht verständlich. Die Bau...nst entstammt nach Coussin nicht bloß dem »besoin borné de se créer un simple ...ri«[134]), geschaffen hat sie vielmehr »ce noble désir qui décèle l'âme, le besoin de ...te faculté de se manifester par des consécrations quelconques...[134])«. Coussin ...lärt weiter noch die Motive, die den Menschen bauen heißen: »le même sentiment ... lui a inspiré des hymnes, lui a fait adopter des symboles, et se créer des lieux par...ts et dignes, pour, en commun, se consulter, s'instruire, épancher son coeur et prouver ...tensiblement et solennellement son amour[135]).« Aus dieser Erkenntnis zieht aber

---

131) Buch VI, Kap. V.

132) »La vue d'un édifice construit dans toute la perfection de l'art, cause un plaisir et un enchantement ...nt on n'est pas maître de se défendre. Ce spectacle réveille dans l'âme des idées nobles et touchantes.« ... ...ugier, Essai, Introduction, S. 2.

133) Milizia, Riflessioni (in Dell' arte di vedere ...).

134) Du génie de l'architecture, S. 2.

135) Ebenda, S. 3.

Zusammenhang bloß eine Zusammenstellung physischer Bedürfnisse ist, der die eigentliche geistige Verschmelzung aller Theile in das Ganze fehlt« [126]).

Unter Gedanken und Bemerkungen über die Kunst im allgemeinen, die für ein architektonisches Lehrbuch bestimmt waren, finden wir folgende Sätze: »Die bildende, die schöne Kunst hat die Aufgabe, den Abdruck des Zustandes einer Seele, das Bild des Zustandes einer schönen Seele darzustellen [127]).« »In gewissem Sinne kann man behaupten, der Geist belebe die Materie durch die ihr von ihm aufgedrückte Form wirklich... Es lebt ein Genius in dem Stein, der solange darinnen wohnt und physisch und moralisch wirkt, so lange noch eine Erkennbarkeit der Form da ist [128]). Weiterhin heißt es: »Das Kunstwerk soll für die, welche im feinen Gefühl erzogen sind, tiefe und solche Empfindungen oder vielmehr Stimmungen erzeugen, welche Grundlagen sind zu höheren moralischen Tendenzen [129]).« — Die Forderung, daß die architektonische Form das Auge befriedigen soll, kommt bei Schinkel nicht vor.

Nun besteht kein Zweifel mehr. Der Gegensatz zwischen französisch-klassischer Auffassung und klassizistischer geht äußerst tief. Im letzten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts hat die Revolution stattgefunden, die zwei Geisteswelten scheidet. Innerhalb der Architekturästhetik stellt sich die Wandlung in folgender Weise dar. Die Klassik verlangt von der architektonischen Form sinnfällige Harmonie und ihre anscheinend so verstandesmäßig-kühle Forderung, daß der Stoff so behandelt wird, wie es sein Wesen verlangt, die Form so gebildet, wie es ihr Zweck erheischt, bedeutet nichts anderes, als daß man der Materie physisches Eigenleben zubilligt und dieses zum Ausdruck gebracht haben will. Nicht so der Klassizismus. Für ihn ist die Materie tot. Die Form hat keine andere Funktion als der Träger von Gedanken, der Vermittler von Stimmungen zu sein, Empfindungen zu erwecken, die jenseits des bildsamen Stoffes liegen, die die Materie nicht in sich selbst einschließt. Das Symbol des Klassizismus ist der entsinnlichte Stein, in dem »ein Genius« lebt.

Die Klassik aber, die vom Stoff nur verlangt, daß er sich selbst in höchster sinnlicher Vollendung vorführt, reiht sich mit dieser Forderung der großen Epoche ein, die vom endenden Mittelalter ihren Ausgang genommen hat und bis gegen 1800 währte. Es ist dies die Epoche, zu deren Beginn Leone Battista Alberti für die Werke der Architektur »größte Schönheit« verlangt, welche er dahin definiert, daß sie »eine bestimmte gesetzmäßige Übereinstimmung aller Teile, was immer für einer Sache sei, die darin besteht, daß man weder etwas hinzufügen, noch hinwegnehmen oder verändern könnte, ohne sie weniger gefällig zu machen [130]).« Noch bezeichnender

---

126) A. a. O., Band III, S. 158.
127) A. a. O., Band III, S. 346.
128) A. a. O., Band III, S. 349.
129) A. a. O., Band III, S. 354.
130) »X libri de re aedificatoria«, sechstes Buch, zweites Kapitel.

ınd gerade für uns noch interessanter ist die erweiterte Definition, die das fünfte Kapitel des neunten Buches bringt:

»Die Schönheit ist eine Art Übereinstimmung und ein Zusammenklang der Teile zu einem Ganzen, das nach einer bestimmten Zahl, einer besonderen Beziehung ınd Anordnung ausgeführt wurde, wie es das Ebenmaß, d. h. das vollkommenste ınd oberste Naturgesetz fordert.«

Auch auf die Bemerkung Albertis bei der Besprechung der Ausstattung von Decken und Wänden: »Als Schmuck könnte auch die Seltenheit und Schönheit des Steines selbst dienen«[131]) mag in diesem Zusammenhang hingewiesen werden.

Die ersten charakteristischen Äußerungen des erwachenden Klassizismus ıaben darin bestanden, daß die architektonische Form gefühlsmäßig interpretiert vurde, und aus dieser Auffassung heraus hat sich die Forderung entwickelt, daß ler Bau die Gefühle deutlich aussprechen soll, die infolge seines Wesens ihm zugeıören[132]). Aus welchen Gründen man vom Bauwerk verlangt, daß es einen charakeristischen, seinem Zweck gemäßen Ausdruck habe, wurde bereits dargelegt. Allemeine Tendenzen, vorwiegend ethischer Natur, soll auch die Architektur mit ihren Mitteln unterstützen. Dieser Gedanke entspricht der Anschauungswelt, die in ganz Europa nach 1800 herrschte und die, wie für die Architektur, so auch für die anderen Künste maßgebend wird.

»Il loro trionfo (delle belle arti del disegno) ... sarà di consacrare l'incantesimo lelle loro grazie ai due maggiori beni dell'uomo, alla verità e alla virtù[133])«. Der Klassiismus bleibt aber nicht dabei stehen, daß die Architektur bestimmte Empfindungen ıusdrücken kann und soll. Er geht weiter und erblickt in allgemeinen Ideen, die der nenschlichen Gefühlswelt entstammen, den Ausgangspunkt aller Architektur, soweit liese nicht elementarer Notwendigkeit entspringt. Die gewöhnlichen Alltagsbelürfnisse allein können nicht die großen Hervorbringungen der Baukunst erklären. Ohne Annahme eines »Genius der Architektur« sind sie nicht verständlich. Die Baukunst entstammt nach Coussin nicht bloß dem »besoin borné de se créer un simple ıbri«[134]), geschaffen hat sie vielmehr »ce noble désir qui décèle l'âme, le besoin de ette faculté de se manifester par des consécrations quelconques...[134])«. Coussin erklärt weiter noch die Motive, die den Menschen bauen heißen: »le même sentiment qui lui a inspiré des hymnes, lui a fait adopter des symboles, et se créer des lieux parants et dignes, pour, en commun, se consulter, s'instruire, épancher son coeur et prouver ostensiblement et solennellement son amour[135]).« Aus dieser Erkenntnis zieht aber

[131]) Buch VI, Kap. V.

[132]) »La vue d'un édifice construit dans toute la perfection de l'art, cause un plaisir et un enchantement dont on n'est pas maître de se défendre. Ce spectacle réveille dans l'âme des idées nobles et touchantes.« ... Laugier, Essai, Introduction, S. 2.

[133]) Milizia, Riflessioni (in Dell' arte di vedere ...).

[134]) Du génie de l'architecture, S. 2.

[135]) Ebenda, S. 3.

Coussin keine Konsequenzen im Sinne architektur-ästhetischer Forderungen. Sein Buch ist nicht dem praktischen Baumeister gewidmet. Auf die Kommentierung der Werke früherer Epochen kommt es dem Autor an. Er legt dar, wie der Genius der Architektur, »moteur puissant qui a su et sait tout vivifier« [136]), die Bauart der Völker von den Ägyptern und Indern bis auf seine Zeit bestimmt hat. — Nur ein kleiner Schritt mußte noch getan werden und man kam zu der Schlußfolgerung, daß, wenn einmal eine bestimmte Idee eine ihr adäquate Form gefunden hat, das Endziel der Architektur, die ideale Form, gefunden ist, die zum allgemein gültigen Vorbild wird, auf welches man immer zurückgreifen kann, wenn eine Bauaufgabe vorliegt, die eine frühere Epoche bereits vollendet gelöst hat. Bei dieser Anschauung war man am Ende des ersten Drittels des 18. Jahrhunderts angelangt. Die Stunde der »historischen Stile« ist gekommen. Der Klassizismus aber, wie wir ihn kennenlernten als das Ergebnis des Zurückgreifens auf alte Formen, verbunden mit der ihm eigenen Weltanschauung, weicht einer neuen Zeit.

* * *

Wir haben bereits früher erwähnt, daß die ästhetischen Ansichten der Architekturtheoretiker sich besonders auch in der Kritik kundgeben, die sie an antiker und neuerer Baukunst übten. Wir wollen nun auf diese Äußerungen etwas näher eingehen, einerseits um mit der Ästhetik unserer Schriftsteller besser vertraut zu werden, dann aber auch, weil die Anschauungen, die man besonders über das Verhältnis des achtzehnten Jahrhunderts zur Antike hat, vielfach der Klärung bedürfen.

Zunächst wollen wir sehen, welche Eigenschaften es waren, die an Vitruv geschätzt wurden. — Daß er im siebzehnten Jahrhundert so eifrig benutzt wurde und durch die ganze Anlage seines Werkes vorbildlich wirkte, ist bei der Autorität, die er seit der Renaissance allgemein genoß, nicht weiter erstaunlich, um so mehr, als Frankreich selbst kein gleich erschöpfendes, selbständiges Kompendium der ganzen Baukunst aufzuweisen hatte. Seit der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts war Vitruv in Frankreich heimisch. 1545 wurde die lateinische Textausgabe des römischen Architekten Philandrus in Paris nachgedruckt, 1547 erscheint die erste französische Übersetzung, ein Werk des Jan Martin, illustriert von Jean Goujon, die bereits 1572 ihre zweite Auflage erlebte. Um 1559 etwa gaben Jan Gardet Bourbonnois und Dominique Bertin Parisien einen verkürzten Vitruv in Toulouse heraus [137]). Das erste umfassende architekturtheoretische Werk Frankreichs — das des De L'Orme — lehnt sich aufs engste an den römischen Autor an, »auteur d'Architecture le nompareil« [138]). Die Achtung, die das siebzehnte Jahrhundert Vitruv entgegenbrachte,

---

[136]) Du génie de l'arch., S. 14.

[137]) Vgl. Prestel, Vitruv-Übersetzung, S. 588 und 593. Geymüller, Gesch. d. Renaissance in Frankreich. Haupt, Baukunst der Renaissance in Frankreich, S. 101.

[138]) De L'Orme, Architecture, I/7, S. 16/17.

war ganz außerordentlich. André Felibien erklärt, daß er »ne peut estre trop éstimé ny trop suivi« [139]). Der ältere Blondel bezeichnet die Baukunst schlechthin als »l'art de Vitruve«. Bei ihm finden wir auch die Bemerkung, daß die Proportionslehren des Vitruv es sind, die seine volle Zustimmung finden [140]). Cordemoy dagegen lobt, daß der Römer sich von der gesunden Auffassung der folgerichtigen, naturgemäßen Konstruktion leiten läßt (»luy qui a toûjours la nature pour son modèle«) [141]). — Wir sehen schon: das, worauf die Klassiker selbst Wert legten, das schätzten sie bei Vitruv — Blondel und Briseux [142]) die Proportionen, die ihnen das Wichtigste in der Architektur scheinen, Cordemoy die bauliche Logik, in der er das Wesentliche erblickt [143]). — Perrault vollends ist Vitruv die unangreifbare Autorität, an die man sich halten muß, will man der französischen Architektur zur Vollendung verhelfen. Er betont nachdrücklich, daß seine Übersetzung nicht etwa den Gelehrten oder Bildungsbeflissenen (den »doctes curieux«) dienen soll, sondern den französischen Baumeistern [144]).

Aus keinen anderen Ursachen nun ehrt die französische Klassik die Antike, als aus denen, die ihr Vitruv wertvoll erscheinen lassen. Nicht aus Schwärmerei oder antiquarischer Begeisterung findet das klassische Altertum Beachtung, sondern nur soweit, als es dazu helfen kann, durch das einfache Mittel des Beispieles den Weg zu weisen, der den eigenen Idealen entspricht. Die antiken Denkmale sind eben durchaus nicht die einzige Autorität, die Geltung hat; die früheren Theoretiker — die Italiener und Vitruv — werden eifrig zu Rate gezogen, und daß das eigene Nachdenken über Kunstfragen von Wichtigkeit schien, braucht nicht erst hervorgehoben zu werden.

Freilich, in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, da sich die Franzosen noch weniger sicher fühlten, da begegnen wir Ansichten, die einer bedingungslosen, unkritischen Bewunderung für die Antike entspringen. Es war dies die Zeit Poussins, die Zeit der Romfahrten, da regste geistige Wechselbeziehungen zwischen Italien und Frankreich herrschten, bei denen letzteres der vorwiegend empfangende Teil war, nicht viel anders als im vorhergehenden Jahrhundert. Fréart de Chambray zählt zu den vielen, die nach Italien zogen, um die alte Kunst an der Quelle zu studieren oder um dort Antiken zu erwerben, die sie nach dem Norden brachten [145]). So gehören seine Gedanken zum Teil noch der alten, zum Teil aber schon der neuen Zeit an. An der Grenze beider stehend, ist sein 1650 erschienener »Parallèle« der richtige Ausgangspunkt für eine Betrachtung der neueren französischen Architektur-

[139]) Des principes de l'arch., 3. Aufl., Vorrede.
[140]) Cours d'arch., 5. Teil, V/19.
[141]) III. Teil des Traité, 2. Kap. (2. Aufl., S. 94).
[142]) Traité du beau essentiel, I. Teil, 1. Kapitel.
[143]) Vgl. hierzu auch Frezier, Dissertation, S. 3, 51, 65.
[144]) Vorrede der Vitruv-Übersetzung.
[145]) Parallele, 1. Aufl., Widmung an die Brüder.

ästhetik. Mit klaren Worten gibt Fréart seiner Sehnsucht nach einer reinen Klassik Ausdruck. »...je voudrois, s'il estoit possible, remonter jusqu'à la source des ordres, et y puiser les images et les idées toutes pures de ces admirables maistres, qui les avoient inventez, et en apprendre l'usage de leur propre bouche...« [146]). »Voulons nous bien faire, ne quittons point le chemin que ces grands maistres nous ont ouvert, et suivons leurs traces...« [147]). »Die besten Bücher.. sind die Werke der alten Meister [148]).« »Les antiques... la meilleure boussole que nous puissions suivre [149]).« Die Berührung mit der Antike hat den tiefsten Eindruck hinterlassen. Und trotzdem: selbst dieser glühende Bewunderer der Antike verteidigt selbstbewußt das Recht seiner eigenen Zeit (»...nous avons autant de droit d'inventer et de suivre nôtre genie que les anciens«) [150]) und ist bemüht den neueren Architekturschriftstellern gerecht zu werden. Allerdings, der Prüfstein für alles Bauen ist fast ausschließlich die Antike. Fréart untersucht nur, ob die empfohlenen Maße »quelque conformité avec les antiques« haben oder — Mindestforderung — »pour le moins aux preceptes de Vitruve« [151]).

(Das sechzehnte Jahrhundert in Frankreich hielt die Proportionen, trotz der Verehrung, die Vitruv genoß, nicht als ein Erbe der Antike hoch, sondern als ein göttliches Geschenk. [»Des sainctes et divines mesures et proportions données de Dieu aux saincts peres du vieil testament [152])«]. Die Elemente, die den Weltbau zusammenhalten, — harmonie, symmetrie, consent et unité [153]) — sollen auch jedem Gebäude unserer Erde eigen sein. »De sorte que si l'un des susdicts planettes defailloit à la concurrence de ceste occulte harmonie qui entretient en bonne concorde les elements discords, le susdit bastiment de ce petit monde seroit inhabitable et inutile [154]).« Diese transzendente Rechtfertigung der Proportionen läßt uns das Urteil des rationalistischen siebzehnten Jahrhunderts begreiflich erscheinen, das in De L'Orme einen »Gotiker« sieht, wenn ihm auch diesen Namen in erster Reihe seine Bauten eintrugen.)

Auch noch bei François Blondel klingt die lebhafte Bewunderung der Antike stark nach, aber er macht bereits gewichtige Vorbehalte. Der ausschließliche Umgang mit den Werken der Alten hat, meint er, nicht durchweg gute Folgen. In seinem »Cours d'Architecture« [155]) spricht er von seinem Bildungsgang und sagt: »Vielleicht

---

146) Parallele, 1. Aufl., S. 2.
147) Ebenda S. 2.
148) Ibid., S. 4.
149) Ibid., S. 9.
150) 2. Aufl., S. 2.
151) 1. Aufl., S. 30.
152) Ph. de L'Orme, Architecture, Epistre aux lecteurs, S. 4.
153) A. a. O., Epistre, S. 2.
154) A. a. O., Epistre, S. 2.
155) 4. Teil, XII/4.

habe ich meinem Geschmack geschädigt, indem ich zuviel Cicero, Virgil, Horaz... las«, was allgemein der Vorliebe für die Antike überhaupt gilt. Weiterhin wendet er sich gegen die, die mit einer »exactitude superstitieuse«[156]) die Maße der Alten zu ermitteln trachten, statt daran zu denken, den Ursachen nachzugehen, die der Schönheit der antiken Bauten zugrunde liegen. Wir wollen uns hier auch der früher zitierten Worte des Félibien erinnern, daß es ein Vorzug der Alten gewesen sei, daß »Natur und Wahrscheinlichkeit« in ihren Werken ausgedrückt ist, ebenso an die Stelle aus dem Lepautre-Werk über die vernunftgemäße Art, wie die Giebel bei den antiken Tempeln angebracht wurden. Alle diese Stellen beweisen uns, daß man die Alten hauptsächlich aus dem einen Grunde bewundert, weil sie die Prinzipien angewendet haben, die man aus dem eigenen Empfinden heraus als die richtigen ansieht.

In dem Augenblick aber, da sich die Antike gegen die »wahren« Gesetze der Architektur vergeht, hat sie ihre Autorität verloren. (Vgl. die bereits angeführten Worte des Frézier: »...on peut condamner tout ce que n'y est pas conforme [aux loix de la raison], même l'antique[157]). — Freilich finden sich bei den Alten nur selten Verstöße gegen die »unverletzlichen Regeln«. Indem sie die Natur nachahmten, näherten sie sich immer mehr der Vollkommenheit und die Grundsätze, die in ihren Werken zum Ausdruck kommen, werden fast zu absoluten Gesetzen (»leurs principes.. sont devenus comme des loix absolues«)[158]).

Mit weniger Selbständigkeit steht der literarisch gestimmte Klassizismus den Werken des Altertums gegenüber. Um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts war das Interesse für dieses überaus rege geworden. Ausgrabungen wurden mit größtem Eifer vorgenommen, antike Bauten wurden vielfach publiziert. Die klassische Archäologie begann aufzublühen. — Ich brauche nicht ausführlicher zu sein. Die französische Klassik suchte in der Antike sich selbst, die Bestätigung ihres eigenen, originalen Wollens, das nicht von außen stammt und nicht von außen abgelenkt wird. Dem Klassizismus mit seiner geringeren schöpferischen Kraft ist die Antike ein Bildungselement, das zum Gepräge seines Charakters beiträgt. Hierfür möchte ich als Beleg nur einige Worte Schinkels bringen, handelt es sich doch um eine allgemein bekannte Tatsache. »Um die Phantasie sittlich schön zu bilden, sollte jeder neben den klassischen Dichtern die klassische bildende Kunst betrachten[159]).« »Ein echtes Studium, besonders aber eine fleißige Übung auf dem Grunde klassischer Kunst bringt allein Harmonie in die gesamte Bildung eines Menschen, der einer späteren Zeit angehört[160]).«

---

156) 5. Teil, V/9.

157) Dissertation sur les ordres, S. 4.

158) J. F. Blondel, Arch. françoise, I. Band, I/3, S. 23. Vgl hierzu auch Boffrand, Livre d'Architecture, S. 15.

159) Aus Schinkels Nachlaß, Band III, S. 354.

160) A. a. O., Band III, S. 355.

Wie die Theorie aussagt, so reden auch die Bauten. Die klassischen sind von ausgesprochen nationaler Eigenart, während die des Klassizismus antike Motive oft nur als unorganischen Aufputz tragen.

* * *

Während die französische Klassik in der antiken Kunst dem eigenen Streben verwandte Züge findet, bilden Gotik und Barock — letzteres schlechthin als »moderne« Kunst bezeichnet — die Vertreter der Architektur, wie sie nicht sein soll. »Gotisch« ist nicht bloß die Benennung eines historischen Stiles, sondern gleichbedeutend mit geschmacklos, unkünstlerisch. Sowohl Verstöße gegen das schöne Ebenmaß als solche gegen den vernunftgemäßen Aufbau sind der Ausfluß des »goust gothique«.

Wie für das Ganze, so wird auch für jeden Teil regelmäßige Durchbildung gefordert. »Da man in der Architektur nichts machen darf, was sich nicht auf die Natur und die Geometrie gründet..., so muß man wissen, daß der Kontur jedes Gliedes eine geometrische Form darzustellen hat (est établi sur la Géometrie).« Mit diesen Worten verurteilt Daviler die freien Formen gotischer Profilierung [161]). Die Nichtberücksichtigung des Funktionellen tadelt derselbe Schriftsteller und wendet sich damit zweifellos gegen die Barocke: »on doit plutost chercher à isoler les Colonnes qu'à les trop engager ou nicher« [162]). Man denkt bei dieser Bemerkung an den Bau, bei dem zum erstenmal »dem Sinn aller Einzelnformen absichtlich Hohn gesprochen wurde« [163]), an die Laurenziana-Vorhalle.

Für die Freiheit der tragenden Säule wird auch noch an vielen anderen Stellen der klassischen Architekturtheorie so manche Lanze gebrochen [164]). Auf den Mangel an tektonischer Folgerichtigkeit in der Gotik weist Frézier besonders hin: »elle est pleine de porte-à-faux« [165]). Als Beispiel führt er Konsolen und Köpfe an, von denen Rippen oder Gurte ausgehen, die eigentlich von Stützen getragen sein sollten, die vom Boden aufsteigen. Die Dauerhaftigkeit der gotischen Kirchen und somit ihre einwandfreie Konstruktion konnte man angesichts ihres langen Bestehens freilich nicht leugnen. Aber das klassische Empfinden verlangt mehr. Es genügt nicht von der Festigkeit des Baues zu wissen. Diese muß vielmehr sinnfällig in Erscheinung treten. Boffrand spricht es aus, daß es die gotischen Kirchen daran fehlen lassen, die ihnen innewohnende Festigkeit zu zeigen [166]). — Man kann den klassischen Theoretikern keinesfalls vorwerfen, daß sie sich von Vorurteilen leiten ließen. Die Vorzüge von Gotik und Barock sind ihnen nicht entgangen. Die Kühnheit der Konstruk-

---

161) Cours d'Architecture, Des moulures, S. I.
162) A. a. O., Dispositions de colonnes, S. 304.
163) Burckhardt, Cicerone, II. Teil.
164) Laugier, Essai, I/1, S. 13.
165) Dissertation sur les ordres, S. 16.
166) Livre d'architecture, S. 7.

tion gotischer Kirchen lobt bereits der Kommentator des Lepautre-Werkes. Der ältere Blondel findet, daß die Schönheit der Gotik, resultierend aus Symmetrie und Proportionalität, sich durchsetzt, trotz der sie begleitenden häßlichen Ornamente, »ja, was noch mehr ist: wenn man ihre Maße prüft findet man, daß sie im Grunde dieselben Proportionen haben, die den Bauten zukommen, welche nach den Regeln der guten Architektur gebaut sind, deren Anblick uns so große Befriedigung gewährt«[167]. Um diese Ansicht zu belegen, bespricht er den Mailänder Dom.

Allgemeine Mißbilligung finden die gotischen, barocken und Rokoko-Ornamente, die durch ihre verschwenderische Fülle die Klarheit jedes Baues aufs empfindlichste beeinträchtigen. Fréart findet geradezu, daß die moderne Architektur mit überreichen Verzierungen »durchseucht« ist (infectée). Auch vom Ornament verlangt er, daß es sich dem Ganzen unterordnet. Es darf sich nicht überall breit machen, »sans choix, sans discretion, et sans convenance, ny à l'ouvrage, ny au sujet«[168].

Was die Barocke betrifft, verurteilt man besonders Borromini, der mehr Anfeindungen erfährt als irgendein anderer Architekt. Dennoch greift François Blondel nur die Bizarrerien seines Detail an, die seinen großen und bewundernswerten Entwürfen schaden[169].

Briseux macht folgende Bemerkungen über Verzierungen: »Wenn die Griechen und Römer... Skulpturen zur Dekoration des Äußeren verwendeten, geschah es nie unnütz, immer nur soweit, als die Verzierung der Architektur gemäß war oder den Bau charakterisierte... Ces grands hommes connoissoient trop l'effet et le spectacle que la seule noblesse de l'Architecture produit, pour vouloir la cacher sous des ornemens inutiles et empruntés[170]«. Ganz anders, meint er weiter, halten es die Neueren. Sie bringen Verzierungen an ohne Beziehung zum Ganzen, verteilen sie verschwenderisch überallhin, ohne Wahl, ohne gradation. Laugier endlich äußert sich über die mittelalterliche Architektur so: »Nos anciens dessinoient de petit goût et avoient une architecture bizarre. Mais quant au fracas produit par la diversité des masses dans l'extérieur des Palais (malerische Massenverteilung der altfranzösischen Schlösser!), ils l'entendoient beaucoup mieux que nous[171].«

Der Gesamteindruck der gotischen Architektur verfehlte seine Wirkung nie. Tiefen Respekt vor ihr bezeugen die Ratschläge Laugiers betreffend die Erhaltung des Inneren der Kirchen. »En un mot le décorateur doit dans une Eglise gothique, rectifier, soigner, embellir tout ce qui peut l'être, respecter, ménager, faire valoir l'Architecture autant qu'il se peut[172].« Man halte dieser Anschauung die Art

[167]) Cours d'arch., 5. Teil, V/16.

[168]) Parallele, 1. Aufl., S. 82.

[169]) Cours d'arch., 3. Teil, II/2.

[170]) L'art de batir.., II. Band, S. 149.

[171]) Observations, I/3, S. 27.

[172]) Observations, III. Teil, S. 136. — Nicht anders als Laugier denkt sein Kritiker La Font über die gotischen Kirchen, ihren überreichen Schmuck und ihre erhebende Größe. (Examen, S. 113 und 149.)

gegenüber, wie das süddeutsche Barock romanische Kircheninterieurs in seinem Sinn umgestaltet hat [173]).

Daß man, wenn man die neuere Architektur tadelte, hauptsächlich die italienische traf, wußte man wohl. Mit gleicher Strenge beurteilte man die heimische Baukunst jener Epoche, da sie stark von italienischen Elementen durchsetzt war, die Werke des siebzehnten Jahrhunderts. Fréart tadelt gelegentlich verschiedene barocke Eigentümlichkeiten (Giebelineinanderschachtelungen und anderes) und setzt fort: »Enfin on peut dire que la pauvre Architecture est mal traittée. Mais il ne faut pas en imputer le plus grand reproche à nos ouvriers François, car les Italiens sont maintenant encore plus licentieux, et font bien voir que Rome a presentement ses modernes aussi bien que ses antiques [174]).«

Daviler hofft, daß die französische Baukunst nicht das Schicksal der Architektur Italiens teile, »wo die Willkür in den Künsten gegenwärtig keine Grenzen mehr hat. Denn man sieht in Rom in unserem Jahrhundert nichts als Bauten, die nichts mit den Vorschriften der guten Architektur gemeinsam haben [175])«.

An dieser Stelle möchte ich einige Äußerungen unserer Architekturtheoretiker bringen, die als kunstgeschichtliche Erkenntnisse von vor rund zweihundert Jahren von Interesse sind. Daviler beklagt die »Extravaganzen« der römischen Architektur eines Borromini, Cortona, Rainaldi und fügt hinzu: »...ce qui est de plus remarquable, c'est que leur Peinture et leur Sculpture sont semblables à leur Architecture: aussi a t'on toujours observé que ces trois Arts ont eu le mesme sort dans les differens tems, parce qu'ils partent d'un mesme principe, qui est le Dessein [176])«.

Frézier erklärt das architektonische Schaffen des Michelangelo mit all den Willkürlichkeiten, die ein Vergehen gegen die »Architecture naturelle« bilden, damit »qu'il étoit plus Sculpteur et Peintre qu'Architecte« [177]).

Der Kommentator des Lepautre bringt die Beobachtung, daß die ineinander gestellten Giebel (diese typische Barockform) speziell von den Malern unter den Architekten verwendet worden seien, wie zum Beispiel von Pierre de Cortonne [178]).

Die zwei letzten Stellen erinnern daran, wie wir heute das Wesen der Barocke mit den Begriffen »malerisch« und »plastisch« in Zusammenhang bringen.

Aus welchen Gesichtspunkten der Klassizismus ältere Kunst beurteilt hat, geht aus den an anderem Ort zitierten Worten Schinkels hervor. Die Mystik gotischer

---

[173]) J. F. Blondel, Architecture françoise, rühmt die gotischen Kirchen ob ihrer »grandeur capable d'inspirer de la vénération au peuple«.

[174]) Parallele, 1. Aufl., S. 82. — Wie das achtzehnte Jahrhundert selbst den originalen Wert der französischen Architektur seiner Zeit erkannte, geht u. a. daraus hervor, daß ihr J. G. Sulzer den Rang eines selbständigen Stiles zuerkennt. (Allg. Theorie d. schönen Künste, Band I, 2. Aufl., 1792, S. 300. »Griechische, römische, gothische, italienische und französische Bauart«.)

[175]) Gekürzte Wiedergabe einer Stelle aus der Vorrede des »Cours d'architecture«.

[176]) Drittletzte Seite derselben Vorrede.

[177]) Dissertation, S. 54.

[178]) Discours troisieme, S. 12.

Kirchen erweckt schon die Bewunderung Laugier und er zeigt sich auch hierin als rechter Vorläufer des Klassizismus. In den gotischen Chorumgängen erblickt er »une forêt de colonnes dont l'effet est trés magnifique et trés grand« [179]).

Lecamus sieht den besten Ausweg, wenn man nicht weiß, was man tun soll, um der »Religion geweihten Gebäuden« eine passende »Charakterisierung« zu geben, darin, daß man die gotischen Kirchen um Rat fragt. »Sie sind in diesem Stücke lehrreich, ja wir könnten fast sagen, sie sind erhaben [180]).«

* * *

Nachdem wir das Wesen der Architekturtheorie der französischen Klassik und des Klassizismus in seinen Hauptzügen kennengelernt haben, wollen wir noch sehen, worin ihre Bedeutung liegt. Die Worte des Watelet, die dieser Arbeit vorangestellt sind, zeigen, daß die Kunsttheorie — wie auch die Kunstkritik — des achtzehnten Jahrhunderts sich ein hohes Ziel gesetzt hat und überzeugt war, es erreichen zu können. Sie meinte, fähig und berufen zu sein, in die Kunstentwicklung entscheidend einzugreifen. Wäre sie nicht von dieser ihrer Aufgabe durchdrungen gewesen, sie hätte keine Rechtfertigung ihrer selbst gekannt und nie hätte es soweit kommen können, daß schließlich — schon nahe dem Ende der Blütezeit der französischen Architekturschriftstellerei — Laugier in seinen »Observations« erklärte: »L'exécution est le propre de l'Artiste, et c'est au Philosophe qu'appartient lá legislation [181]).«

Der Gedanke, daß theoretisch-kritische Erwägungen das künstlerische Schaffen beeinflussen, ist unhaltbar. Dieses entspringt gegebenen Empfindungen, einer bestimmten Veranlagung, den gesamten geistigen Voraussetzungen der betreffenden Epoche und noch manchen anderen Faktoren, aber nie und nimmer zeitgenössischer Reflexion. Diese wurzelt vielmehr ebenso in ihrer Zeit wie das künstlerische Schaffen, ist ebenso bedingt wie dieses, ebenso unfrei. Damit sind wir aber unmittelbar bei der Beantwortung unserer Frage angelangt. Die Kunsttheorie selbst ist nichts anderes als ein Ausdruck des Zeitempfindens und ihre Bedeutung beruht nicht darin, daß sie ihrer eigenen Gegenwart die Wege weist, sondern darin, daß sie als ein Denkmal vergangener Geistigkeit den Nachgeborenen dient.

So muß sie bewertet werden, mag sie sich noch so sehr dagegen sträuben und den Anspruch Führerin zu sein, nicht aufgeben. Zwischen Kunstlehre und Kunstübung besteht kein kausales Verhältnis, sondern Parallelismus. Lassen wir also der Kunsttheorie auch nicht den Ruhm, die Kunstpraxis beeinflussen zu können, so setzen wir sie damit nicht herab. Als selbständiges Dokument des Kunstwollens ihrer Zeit ist ihr Wert kein geringer.

* * *

[179]) Observations, II/3, S. 105.
[180]) Huth, Allg. Magazin, I/1, S. 127.
[181]) Observations, 1. Teil., S. 4.

ANHANG.

Bei der Beschäftigung mit der französischen Architekturtheorie drängt sich eine Frage besonders auf. Besteht ein Widerspruch zwischen den klassischen Forderungen und den Eigenschaften, die allgemein für die gleichzeitigen Rokokowerke als charakteristisch gelten? Wenn man diese betrachtet, kommt man unmittelbar zu einer weiteren Frage. Wie verhält sich das ruhige Äußere der französischen Bauten des 18. Jahrhunderts zur leichten, freien Dekoration des Innern? Den Komplex dieser Fragen möchte ich als das »Rokokoproblem« bezeichnen. Ohne darauf näher eingehen zu können, möchte ich nur andeuten, welche Richtlinien beim Versuch, das Problem zu klären, maßgebend wären. Besonders wichtig ist es, einen Fehler zu vermeiden, der nur zu oft bei der Untersuchung der Werke begangen wird. Man faßt nämlich nur die Formen der Innendekoration ins Auge, vernachlässigt aber die Außenarchitektur und konstruiert so einen Stil, wie er eigentlich nie bestanden hat. Dann darf man das im Grunde verschiedene deutsche und französische Rokoko nicht gleichsetzen. Der Unterschied zwischen deutscher und französischer Art gibt äußerlich ähnlichen Formen einen ungleichen Charakter. Historisch geht das deutsche Rokoko aus der Barocke hervor, während das Rokoko Frankreichs die zweite Phase der Klassik bildet und daher selbst die Züge der Klassizität trägt. Den wesentlichen Unterschied zwischen der Rokokoklassik und dem »Pseudo-Rokoko« eines Meissonier und seiner französischen und deutschen Anhänger hat Paul Schumann (Barock und Rokoko, 1885) hervorgehoben[182]). Auf die »scheinbar unvereinbaren Gegensätze« zwischen Innen- und Außenarchitektur hat ferner Cornelius Gurlitt hingewiesen. (Geschichte des Barockstiles in Belgien usw., S. 128, 262). Sehr bedeutsam sind die Ergebnisse, zu denen Albert Brinckmann (Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern) kommt. Er weist nach, daß das gleiche stilistische Empfinden die Baumeister und die Theoretiker beseelt hat. Den Nachweis des in den Hauptzügen einheitlichen Charakters der ganzen klassischen Epoche legt er in eingehender Kritik der Bauwerke dar und zeigt, daß die klassischen Prinzipien ebensowohl das Innere wie das Äußere der Rokokobauten bestimmen.

Zum Schlusse möchte ich noch auf einige Punkte der Schrift Kurt Cassirers »Die ästhetischen Hauptbegriffe der französischen Architekturtheoretiker von 1650 bis 1780« (Berliner Dissertation 1909) zu sprechen kommen. Zu den Forderungen nach Einheitlichkeit, Harmonie, Maß und Klarheit gesellt er die Begriffe der »grandeur«, der »variété« und der »gaieté«. Die Forderung nach Größe ist nur ein Teil des Verlangens nach bienséance und somit keine Forderung, die die architektonische Form betrifft. Dies zeigt sich ohne weiteres darin, daß man Größe für Schlösser,

---

[182]) Schumann sieht in dieser Arbeit als die entscheidenden Faktoren der Entwicklung der französischen Baukunst des 18. Jahrhunderts die Prinzipien der »comodité« und der »bienséance« an.

Kirchen usw. wünscht, es aber niemals einem Klassiker eingefallen wäre, Größe für ein Bürger- oder Landhaus zu verlangen. — Die stilistischen Prinzipien einer Zeit müssen notwendig in allen Bauaufgaben zutage treten. Die Forderung nach variété und gaieté bedeutet nur, daß man auf den gefälligen Eindruck Wert legte, den zu erzielen eine gewisse Abwechslung in der Anordnung ein Hilfsmittel ist. Die Klassik will mit dieser Forderung nichts, als daß das Auge befriedigt wird, im Gegensatz zum Klassizismus, der sich mit nüchterner Strenge begnügt[183]).

DER BEGRIFF DER ZEIT IN DER ARCHITEKTUR.

VON

PAUL ZUCKER.

Definitionen des architektonischen Kunstwerkes, die dieses von solchen der Plastik und Malerei unterscheiden wollen, stellen gewöhnlich den Zweckbegriff in den Vordergrund. Mehrfach wird eine Beziehung aufgestellt, die in kürzester Form etwa folgendermaßen auszudrücken wäre:

Form in der Plastik und Malerei verhält sich zum dargestelltem Objekt (Inhalt) wie Raum in der Architektur zum Gebrauchszweck[1]).

Die Inkommensurabilität der Architektur zu ihren Schwesterkünsten wird durch diese Proportion entweder bewußt überbrückt, um zu ästhetischen Parallelbegriffen gelangen zu können, oder unbewußt verschleiert. Naturgemäß muß sich aus dieser Anschauung bei der Analyse architektonischer Kunstwerke stets eine gewisse Unklarheit ergeben. Denn es werden zunächst Begriffe der materiellen Realität, wie der »optische Wahrnehmungsgehalt«, Dreidimensionalität, Raum und Körper, Kraft und Last und dergl. als Maßstab an das Kunstwerk gelegt, und diesen dann der Zweckbegriff, einer ganz anderen Kategorie der Ratio entstammend, als gleichwertig und gleichgeordnet zugesellt[2]). Auch der immer wieder als notwendiges

---

[183]) Durch die Heranziehung der klassizistischen Ästhetik ist man überhaupt erst in der Lage, die klassische richtig zu würdigen.

[1]) Vgl. F. Milizia, Principie di Architettura civile. Bassano 1785, später Schinkel, Nachlaß, herausgeg. von A. v. Wolzogen Berlin 1862, teilweise auch Semper, der den Zweckbegriff selbst und statisch-konstruktive wie durch den Baustoff gegebene Bedingungen andererseits (also Mittel zum Zweck) nicht scharf trennt. Abgesehen von dieser Beziehung des Räumlichen zum Zweck ist der Raumbegriff dieser Autoren voneinander noch sehr verschieden. Am reinsten klassizistisch bei Milizia, für den der Raum ersichtlich nur in einer Folge hintereinander gelegener geschichteter Reliefebenen besteht.

[2]) Vgl. besonders bei P. Frankl: Entwicklungsphasen der Baukunst. Auch H. Sörgel: Architekturästhetik, München 1918, bleibt kein anderer Ausweg als den Zweck in seiner ästhetischen Erscheinung anzu-

Korrelat geforderte Begriff »des Wahren« der älteren Architekturtheoretiker wird aus dem Zweckbegriff entwickelt [3]). Aus dieser rationalistischen Anschauung resultiert dann die Überschätzung von Konstruktion, Technik und Material, in die Semper und seine Nachfolger immer wieder verfallen, das Zurücktreten der optischen und haptischen Maßstäbe.

Auch die im Zusammenhang mit dieser Überbewertung des Konstruktiven sich entwickelnde energetische Ästhetik, die alle Probleme des Architektonischen auf die Auseinandersetzung zwischen Stütze und Last zurückführen will, also den zu Grunde liegenden Zweckbegriff noch weiter eingrenzt, kann ohne weiteres zurückgewiesen werden. Denn es ist absolut evident, daß diese Definition gerade ausreicht, die Fassadenbildung antiker und renaissancistischer Bauten zu erläutern, aber nicht einmal deren Raumbildung, geschweige denn, daß sie irgend etwas zur Erkenntnis von Architekturen anderer Stilepochen beitragen könnte. Eine fernere Folgeerscheinung einer derartigen Systematisierung der architekturästhetischen Grundbegriffe auf den Zweck hin ist die Unmöglichkeit, Triumphbogen, Turm, Denkmal, kurz alle nicht zweckhafte Architektur auf die gleiche Basis mit Wohnhaus, Palast, Kirche und Bahnhof zu bringen. Der Ausweg, diese Bauten als außerhalb der Architektur stehend, als reine »Dekoration« zu bezeichnen, ist wohl mehr Wortspielerei, als logische Deduktion [4]).

Wie auf der Basis des Zweckbegriffes eine einheitliche definible Erfassung des Gesamtbegriffes der architektonischen Gestaltung unmöglich ist, so auch, wenn man vom Begriff des Raumes ausgeht. Fast alle Architekturästhetik seit der Mitte des 19. Jahrhunderts basiert auf dieser Anschauung [5]), die so allgemeingültig sich durchgesetzt hat, daß der Satz: »Architektur ist Raumkunst« von schaffenden Künstlern,

---

erkennen, und in das ästhetische Urteil aufzunehmen (p. 120). Doch ist bei Sörgel offenbar das deutliche Gefühl für die Fremdheit des Zweckbegriffes in der Reihe der anderen ästhetischen Maßstäbe vorhanden. Das Durcheinanderlaufen physischer und intellektueller Verhältnisse, Begriffe und Maßstäbe in der Architekturästhetik rügt schon Wölfflin in bezug auf andere Begriffsparallelisierungen: Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. München 1886.

[3]) Vgl. besonders Laugier, Neue Anmerkungen über die Baukunst. Leipzig 1782.

[4]) Auch Burckhardt, Geschichte der Renaissance, neigt offenbar letzten Endes dieser semperisch-rationalistischen Anschaunng zu.

[5]) Vgl. G. Semper: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, München 1860 und viele spätere, die hier im einzelnen nicht aufgeführt werden sollen bis zu A. Schmarsow: Raumgestaltung als Wesen der architektonischen Schöpfung, Zeitschrift für Ästhetik und allgem. Kunstwissenschaft, Band 9, Heft 3 und H. Sörgel: op. cit. Im Gegensatz zu diesen hatte Karl Boetticher: Die Tektonik der Hellenen 1843 noch in der Architektur ausschließlich die plastische Verkörperlichung des Raumes gesehen. Auch für F. Th. Vischer: Wissenschaft des Schönen 1846, steht die Architektur im Raume und bildet sie keinen. Selbstverständlich ist die eine Anschauung ebenso einseitig und ungenügend für eine umfassende Definition wie die andere. Über Semper-Schmarsow auf der einen Seite, Boetticher-Vischer auf der anderen Seite hinaus geht Wölfflin mit seiner Definition der Architektur als der »Kunst körperlicher Massen«. Aber auch diese Definition scheint noch zu weit gesteckt und vieldeutig und muß eben in dem weiter unten ausgeführten Sinne erweitert oder vielmehr verengt werden.

Kunstwissenschaftlern und Philosophen fast unwidersprochen blieb. Es scheint mir hierbei übersehen zu werden, daß diese Identifizierung von künstlerischem Bauen und »Räume schaffen« eine durchaus historisch bedingte Anschauung ist, die Anschauung einer Zeit, die eben im wesentlichen Werke der Renaissance und der folgenden Epochen vor Augen hatte. Selbst innerhalb dieser Zeitspanne bleiben aber Architekturwerke wie die Brücke, die den Raum durchquert[6]) und ihn nicht gestaltet, das Tor, der Turm, das Denkmal wieder außerhalb der Definition. Auch die Fassade eines italienischen Barockpalastes, die keineswegs immer nur gestaltete »Außenhaut« künstlerisch durchkomponierter Innenräume ist, sondern hinter sich oft Zellenkonglomerate birgt, die sicher nie Anspruch auf künstlerische Wertung gemacht haben, widerspricht bereits dieser Definition. Noch viel mehr ist dies aber der Fall, wenn auch Werke anderer Stilperioden in den Kreis der Betrachtung gezogen werden. Eine Pyramide gestaltet eben keinen Raum [7]), sondern ist geformter Körper, ebenso indische Felsentempel und Inkaarchitektur, um nur einige beliebig herausgegriffene Beispiele anderer Stilepochen zu nennen. Selbst auf den Städtebau, der gewöhnlich als Gebiet rein räumlichen Schaffens angesehen wird, trifft dies nicht zu. Sogar die höchsten Bildungen der antiken Stadt sind nicht Raumschöpfuneen, sondern plastisch gegliederte Anordnungen geformter Körper (Athen, Akropolis). Erst in den römische Kaiserforen bereitet sich die räumliche Anschauung für den Städebau vor.

Auch wenn wir also vom Raumbegriff ausgehen, kommen wir, ebenso wie beim Zweckbegriff der Definition zuliebe zu einer Zweiteilung der baulichen Kunstwerke. In diesem Fall wäre die Scheidung zwischen »eigentlicher« und »uneigentlicher« Architektur identisch mit einer Disjunktion: »tektonische Bildung«, (»Raumbau«) und »stereotomische Bildung« (»Körperbau«) [8]).

Eine wirklich umfassende und ganz allgemeine Architektur-Ästhetik scheint mir von dem Problem der Zeit ausgehen zu müssen, wobei ausdrücklich betont werden mag, daß es sich um ästhetische und nicht selbstverständliche psychologische Begriffe handelt. Die Verflechtung des Zeitbegriffes mit der Architektur geschah bis jetzt auf zweierlei Weise, beidemale jedoch lediglich von der Apperception aus, also deduktiv. Einerseits wurden nämlich die sinnesphysiologischen Phänomene der Raumwahrnehmung psychologistisch ausge-

---

[6]) Vgl. Zucker: Brücke und Plastik, Monatshefte für Kunstwissenschaft 1920.

[7]) Um den konkaven Raum als Objekt architektonischen Gestaltens postulieren zu können, greift Sörgel (A.-Ä) zu dem Hilfsmittel, die Pyramide als geformten Konzentrationspunkt eines ideellen punktierten Himmelsgewölbes über der Erdschale anzusehen. Diese logisch überaus gewaltsame Konstruktion widerspricht durchaus aller sinnlichen Erfahrung. Vgl. hierüber die Besprechung Sörgels durch Paul Frankl, Repertorium 1919 Nr. 1/3 und Zucker, Architektur-Ästhetik in Wasmuths Monatsheften für Baukunst 1920 Nr. 11/12.

[8]) P. Klopfer, Tektonik und Stereotomie als Grundlagen baukünstlerischen Schaffens. Neudeutsche Bauzeitung, 1919 Nr. 45/46. Kl. gibt eine Disjunktion, die in ihrer Anwendung auf bestimmte Stilepochen fast mit der unsrigen zusammenfällt.

deutet, die Blickbewegung, Änderung der Achsenrichtung der Pupillen (Konvergenz und Divergenz) bei der Tiefeneinstellung und die Erscheinung der Akkommodation [9]). Der optische Wahrnehmungsprozeß des Raumes verläuft selbstverständlich im Zeitlichen, da er der Bewegung bedarf, während jede Fläche und auch ein geschlossener Körper zunächst einmal »im Augenblick«, simultan, also ohne eine zeitbeanspruchende Bewegung der Augen aufgenommen werden können. Daß auch Blickbewegungen, also Zeit, zur Wahrnehmung einer Plastik, eines Reliefs, eines Gemäldes nötig sind, ist selbstverständlich, jedoch nicht a priori, sondern nur für ein allmähliches, genauer fixierendes Ablesen der Einzelheiten. Das Gesamtbild kann stets simultan aufgenommen werden. Auf dieser Tatsache wurden dann Unterschiede in der Wahrnehmung architektonischer gegenüber der Wahrnehmung malerischer und plastischer Kunstwerke festgestellt. Doch sind diese Unterschiede eigentlich mehr gradueller als prinzipieller Natur, beschränken sich lediglich auf den Wahrnehmungsakt und betreffen nicht eigentlich das entscheidende künstlerische Erlebnis. Es werden zwischen der bildhaften Aufnahme des Raumes und dem allmählichen Ablesen einer Flächendarstellung oder Plastik sich Übergänge in bezug auf die Blickbewegung ergeben. Beweis hierfür sind die Ausführungen Hildebrandts, seine Unterscheidung von »Gesichtsvorstellung« und »Bewegungsvorstellung«. Das mit der H.schen »Bewegungsvorstellung« identische Nacheinander des Sehvorganges, das er für die Plastik vermieden wissen will, ist entscheidend für die Architektur. Aber auch hier ist die Zeit nicht als immanentes Attribut des architektonischen Kunstwerkes unabhängig von der Wahrnehmung definiert.

Sehr viel weiter in der Erkenntnis der Zusammenhänge dringt schon Schmarsow vor [10]). Aber auch er ist immer noch durchaus psychologistisch eingestellt. Doch geht er über die Blickbewegung hinaus und bewertet vor allem den motorischen Vorgang der Raumdurchschreitung. Dieses Schreiten in die Tiefe, in die dritte Dimension, entlang der Richtungsachse unseres Bewegungsimpulses bringt eine Aufeinanderfolge optischer Bilder. Es tritt also zur aktiven Blickbewegung passive Bildbewegung, oder besser, zur subjektiven eine scheinbar objektive Bewegung. Diese eine Wurzel der optischen Raumwahrnehmung vollzieht sich also schon in der Zeit. Dazu tritt nun aber auch das Schreiten selbst, das nach Schmarsow ein Abtasten des Raumes bedeutet, uns also über den optisch erfaßbaren Raum hinaus auch den haptischen, taktischen vermittelt, auch dieses im zeitlichen Vollzug. Aber der Vorgang seines »innern Bildungsgesetzes« des Raumes ist subjektiv, individuell determiniert. Auch er bleibt bei der Analyse des Wahrnehmungsprozesses

---

9) Ausführlich hierüber vgl. Zucker, Raumdarstellung und Bildarchitektur Leipzig 1913, Kapitel IV, daselbst auch Bibliographie der diesbezüglichen physiologischen Literatur.

10) Vgl. A. Schmarsow, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Leipzig 1905. Spezieller: A. Schmarsow: Über den Wert der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde (Abh. der Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften. Philos.-histor. Klasse, Band 48).

stehen, also im rein Deduktiven. Denn für ihn ist die Subjektivität des Betrachters das Primäre und einzig Entscheidende. Nach seiner Auffassung hört sogar in dem Moment die Funktion des Zeitlichen in der Architektur auf, wo wir den objektiven, räumlichen oder körperlichen Tatbestand erkannt haben, an die Stelle des Sukzessiven trete dann das Simultane. In Konsequenz dieses subjektivistischen, nur die Apperzeption berücksichtigenden Standpunktes läßt Schmarsow dies Sukzessive natürlich auch bei den flächenhaften Gebilden der Malerei mitsprechen. Wenn Schmarsow behauptet, auch vom »schöpferischen Urheber« aus zu schließen, so liegt hierin entweder eine Selbsttäuschung oder bewußte Beschränkung. Denn für ihn stellt sich dann der Akt der künstlerischen Produktion einfach als ein umgekehrter Wahrnehmungsprozeß dar. Das Wesentliche gerade der architektonischen Konzeption und Intuition wird jedoch hierbei nicht berücksichtigt.

So bleibt auch der Begriff des architektonischen Rhythmus jenseits der Schmarsowschen Apperzeptionsdefinition völlig ungeklärt. Entweder man faßt dies Wort lediglich als eine vage Analogiebezeichnung zu den nach allgemeiner Anschauung im Zeitlichen verlaufenden Künsten (Musik, Sprachkunst) auf [11]), oder aber, man bezieht es wieder nur auf das zeitliche Nacheinander der Wahrnehmung [12]), nicht aber auf das Kunstwerk an und für sich. Denn der Begriff des Rhythmus in der Fläche ist an und für sich schon eine etwas unscharfe Übertragung aus dem Zeitlichen. Rhythmus in der Fläche bedeutet allgemein Proportionalität [13]) oder Verbindung, Parallelisierung, Schachtelung geometrisch ähnlicher oder gleicher Flächenelemente, jedenfalls das, was Schmarsow viel besser und schärfer als »stillstehendes Verhältnis« bezeichnet. Ebenso kann in der Plastik in diesem engeren und präziseren Sinne nicht von einem Rhythmus der Einzelfigur gesprochen werden, sondern nur von einem irgendwie bestimmten stillstehenden Verhältnis der einzelnen Glieder zueinander (z. B. der Kanon der Klassik). Entsprechend zeigt sich zunächst auch im Peripteros an und für sich nichts Rhythmisches, sondern nur irgendeine stillstehende Proportion. Wir erhalten rhythmisch aufeinander folgende Eindrücke erst, wenn wir uns an ihm entlang bewegen. Ein gleiches gilt für den Innenraum eines gotischen Münsters,

---

[11]) O. Walzel: Wechselseitige Erhellung der Künste. Schriften der Kantgesellschaft Nr. 15, 1917. Gerade im Interesse einer schärfer präzisierten ästhetischen Terminologie muß W. durchaus widersprochen werden. Denn diese Analogiebezeichnungen basieren notwendigermaßen doch zum größten Teil auf »Stimmungsvergleichen«, obwohl Walzel ausdrücklich vor solchen warnt.

[12]) Vgl. A. Schmarsow: Rhythmus in menschlichen Raumgebilden. Zeitschrift f. Ästh. und Kunstwissenschaft, Band 14 Nr. 2, wo Sch., ausgehend von einer Kritik der Walzelschen Vorschläge, noch einmal seine Theorie vom Wesen des Sukzessiven und Simultanen zusammenfaßt.

[13]) Vgl. hierzu auch: Handbuch der Architektur IV, 1: A. Thiersch: Die Proportionen in der Architektur, wo die Architektur in Flächen des Aufrisses und Grundrisses zerlegt und an diesen Flächen bestimmte Proportionsgesetze nachgewiesen werden. Abgesehen davon, daß diese Möglichkeit der Harmonisierung nur für die Bauwerke der Antike und der aus ihr abgeleiteten Stile besteht, ist auch über das ästhetische Wesen eines Raumes oder Körpers, also über die Architektur selbst, noch nichts ausgesagt, wenn bestimmte Eigenschaften ihrer Projektionen analysiert werden.

der in seiner unerfüllten existenten Totalität nichts Rhythmisches hat, usw. Der in beiden Fällen entstehende rhythmische Eindruck ist aber etwas höchst Subjektives und kann durch willkürliche Tempoänderungen von uns variiert oder zerstört werden. Er steht mit dem »Kunstwerk selbst nur in einem recht losen und keineswegs zwangsläufigen Zusammenhang. Für den rhythmischen Vollzug des Ganzen ist die Ortsbewegung« — also unsere persönliche Bewegung — »durch die Wandelbahn entlang ganz unerläßlich« [14]). Eigene Blickbewegung und Körperbewegung können uns also immer nur zufällig bedingte »rhythmische«, im Zeitlichen liegende Eindrücke vermitteln.

Der Sempersche Begriff der Eurythmie, mit dem noch heute so oft in der Architekturästhetik gearbeitet wird, ist noch weniger präzis und objektiv gefaßt. Er bedarf zunächst der Ergänzung in zeitlichem Sinne. Eurythmie setzt nämlich nicht nur die »geschlossene Aneinanderreihung (das Hintereinander) gleich geformter Raumabschnitte« voraus, wie Semper definiert, sondern auch eine kontinuierliche Folge (das Nacheinander) gleichlanger Zeitabschnitte der Wahrnehmung. Aber auch dies wäre nur eine psychologisch subjektive Eurythmie, kein objektives Attribut des Kunstwerkes. In Wahrheit handelt es sich keineswegs etwa nur um die Zeit, die wir gerade zur optischen oder haptischen Wahrnehmung dieses Raumabschnittes brauchen, sondern um einen »fließenden Vollzug«, der ständige Funktion des einmal errichteten Gebäudes ist, immanenter Faktor seiner Gestaltung.

Es muß also nach alledem eine funktionelle Verknüpfung des Zeitbegriffes mit dem architektonischen Kunstwerk gefunden werden, die nicht nur rein sinnesphysiologisch lediglich den Verlauf der subjektiven psychologischen (optischen oder haptischen) Wahrnehmung beschreibt und damit ja letzten Endes nichts über das Objektive des Kunstwerkes selbst aussagt [15]). Diese Verknüpfung ergibt sich, wenn wir nicht deduktiv, sondern induktiv vorgehen, also von der Idee des einzelnen architektonischen Kunstwerkes oder auch, wenn man sich schon der psychologischen Anschauungsweise anpassen will, vom architektonischen Schaffensprozeß. Auch Schmarsow behauptet ja vom künstlerischen Schaffensprozeß auszugehen, aber, wie schon oben erklärt, stellt sich für ihn der Schaffensakt einfach als ein umgekehrter Wahrnehmungsakt dar. Damit ist das Wesentliche gerade der architektonischen Schöpfung und nur dieser unter allen Kunstgattungen, was sie grundlegend von aller anderen bildenden Kunst unterscheidet, nicht berücksichtigt, nämlich die spätere Funktion des zu entwerfenden baulichen Gebildes in der Realität.

Zur Entstehung der architektonischen Form ist primär notwendig eine genaue Vorstellung des Zweckes. Natürlich wird unter »Zweck« hier Funktion im weitesten

---

[14]) Schmarsow: Rhythmus im menschlichen Raumgebilde a. a. o. p. 176.

[15]) Von einer Spezialfrage ausgehend fordert auch Adler: »Regelmäßigkeit und Gesetzmäßigkeit in der Architektur« Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft, Band 14, Heft 3 eine weitergehende Entsubjektivierung der Architekturauffassung und versucht den Raum- und Körperbegriff mehr phänomenologisch festzulegen.

Sinne verstanden, also auch jede sakrale, dekorative, monumentale Absicht. Dieser Zweck (Benutzung) wird stets in der durch Grundriß und Aufriß zwangsläufigen Leitung von Bewegungen einzelner Menschen oder Menschenmassen bestehen. Das gilt nicht nur für die bekannten Beispiele des Tempels, der Basilika, des Warenhauses, des Stadtplatzes usw., sondern auch für die nicht räumlichen, körperhaften Gebilde, wie Brücke (Darübergehen), Turm (Hinaufgehen), Triumphtor (Hindurchgehen), Denkmal (Vorbeigehen) usw. Es ist also a priori Bewegung [16]) und damit Zeit und Zweck verknüpft, mit anderen Worten die Vorstellung eines im Zeitlichen liegenden Telos ist von Anfang an untrennbar von einem Werk der Baukunst. Keineswegs sind also die Begriffe der Bewegung und der Zeit auf den subjektiv psychologischen Akt der optischen oder haptischen Wahrnehmung beschränkt, sondern dem architektonisch gestalteten Raum oder Körper immanent [17]). So paradox es zunächst klingen mag, ist also auch jede Architektur als ein Kunstwerk komponiert, das nicht nur sukzessiv wahrgenommen wird, sondern dessen Funktion sich auch ebenso wie die eines zum Erklingen gebrachten Musikstückes im Nacheinander abspielt. Im Unterschiede zu dem Nacheinander des musikalischen oder wortkünstlerischen Gebildes muß es sich jedoch notwendig im Raume vollziehen. Die Architektur stellt also einen Übergang zwischen den bildenden Künsten (im Raume) und dem absoluten Gestalten in der Zeit (Musik) dar, eine Tatsache, die ja oft genug empfunden, aber stets nur unklar und mit Schlagworten einer unpräzisen Analogieästhetik ausgesprochen worden ist.

Man erhebe hier nicht einen naheliegenden Einwand, der auf einem logischen Trugschluß beruht, daß nämlich ein Musikstück nur existent sei und wahrgenommen werde, wenn es eben im Zeitlichen realisiert werde, nämlich, wenn es erklingt. Eine Architektur dagegen sei im Räumlichen existent und werde wahrgenommen, auch wenn keine Menschen sich in den Räumen bewegten, ebenso wie etwa eine Plastik oder ein Gemälde. Hier liegt, wie gesagt, ein Trugschluß vor. Denn eine Architektur ist nicht wie Gemälde und Plastik, nur um wahrgenommen zu werden, geschaffen, sondern zu einer Funktion, die sich in zweckhaften Bewegungen in der Zeit abspielt. Ein nicht, oder nicht mehr zweckhaftes Bauwerk, z. B. die Ruine [18]) das Denkmal, zu dem man nicht mehr pilgert usw., sinkt allerdings in die Kategorie

---

[16]) Unter »Bewegung« wird hier selbstveständlich eine zweckhafte, handelnde Bewegung verstanden, nicht etwa die rein physiologische eines optischen oder haptischen Wahrnehmungsaktes.

[17]) Mit dieser Immanenz ist natürlich nicht nur ein Assioziationsprinzip im Sinne O. Külpes: »Über den assoziativen Faktor des ästhetischen Eindrucks«, Vierteljahreszeitschrift für wissenschaftliche Philosophie, Band 23 gemeint, daß wir uns also etwa nur eine Bewegung des raumerfüllenden Menschen vorstellen können oder müssen. Nicht subjektive Vorstellungsmöglichkeit, sondern objektiver Zwang zum zeitlichen Ablauf in der Realität wird postuliert.

[18]) Vgl. hierzu Simmels Aufsatz über die Ruine, der vom rein erkenntnistheoretischen Standpunkt zu ganz ähnlichen Ergebnissen kommt, wie wir hier vom ästhetischen. Georg Simmel: Philosophische Kultur, Leipzig 1911.

des Dekorativen, des Bildhaften, kann und braucht nur optisch wahrgenommen zu werden und ist allein räumlich und nicht mehr zeitlich existent [19]). Ein solches Kunstwerk ist eben nicht unter den Begriff der Architektur zu subsumieren, ebenso, wie eine im Räumlichen existente Partitur noch keine Musik ist. Die Partitur wird zur Musik, wenn sie in der Zeit zum Klingen gebracht wird, das Bauwerk wird zur Architektur, wenn in ihm oder zu ihm Menschen in zweckhafter Handlung sich bewegen. Durch diese Definition, welche unter einer Architektur lediglich ein von zweckhafter Bewegung erfülltes oder erfüllbares Raumgebilde oder ein von zweckhafter Bewegung umgebenes oder umgehbares Körpergebilde versteht, — durch diese Definition ist gleichzeitig auch vollkommen ungezwungen der Begriff des Zweckes mit denen des Raumes, des Körpers, der Dreidimensionalität, der Zeit, usw. parallelisiert. Es ist also die kategoriale Verschiedenheit physisch realer und intellektueller Faktoren in der architekturästhetischen Betrachtung beseitigt, — eine denkökonomische Vereinfachung, die m. E. für die Richtigkeit unserer Definition spricht.

Fruchtbar werden kann diese Anschauung, die vielleicht bisher nur als schematisierende Spekulation erscheint, erst wenn man das Verhältnis zwischen Zeit, zweckhafter Bewegung und Raum (selbstverständlich dem ästhetischen »Wirkungsraum«, nicht dem mathematisch oder physiologisch erfaßbaren Raum) in der Architektur — ein Verhältnis, das an und für sich durchaus variabel ist, — näher betrachtet. Es ergibt sich nämlich sehr bald, daß die grundsätzlichen Verschiedenheiten dieser Raum-Zeitbeziehung, ob es sich um Konvex-Architektur (körperhaftes Bilden) oder Konkav-Architektur (räumliches Bilden), einräumige, mehrräumige, tektonische oder malerische Bauten handelt, in irgendeinem unmittelbaren oder mittelbaren Zusammenhang mit historisch-stilistischen Stilphänomenen stehen. Von dieser Überlegung ausgehend, könnte eine neue Stilgeschichte der Architektur geschrieben werden, die zunächst den Zeitbegriff der einzelnen Epochen an objektiven künstlerischen Gebilden (Dichtkunst, Musik, Tanz, aber auch Ornament, Kostüm und dergl.) und auch an außerkünstlerischen Phänomenen (z. B. Gebärde, Schrift usw.) zu stabilieren versucht und dann seine Verquickung mit der räumlichen bzw. körperlichen Vorstellung der gleichen Epoche in der Baukunst [20]) feststellt.

[19]) Gehe ich in die alte Kirche hinein oder um die Pyramide herum, so ist das Bauwerk wieder virulent, der Telos des Erbauers wird wieder in die Realität umgesetzt, das Bauwerk wird »benützt« und so durch die in meiner Bewegung liegende Zweckerfüllung auch wieder zeitlich existent. Hierbei ist es gleichgültig, ob ich persönlich diese Bewegung nur vollführe, um etwas am Bauwerk wahrzunehmen, oder um dort zu handeln, zu beten usw., wenn nur meine tatsächlichen motorischen Akte mit denen der ursprünglichen Benutzung identisch sind. Diese sehr wesentliche Unterscheidung zwischen Benutzer und Betrachter ist weder bei Schmarsow noch sonst in irgendeiner Architekturästhetik herausgearbeitet.

[20]) Daß eine derartige Methodik keineswegs unergiebig ist, beweist die geschichtsphilosophische Methode in Spenglers »Untergang des Abendlandes«. So bestreitbar auch viele seiner Ergebnisse sein mögen und wie anders auch die einzelnen Kulturkrisen und Stilepochen besser abgegrenzt würden, als er sie oft etwas willkürlich konstruiert, — die von ihm vorgetragene Grundanschauung, daß jede geschlossene Kultur von einem nur ihr gehörigen Raumbegriff ausgeht, ist zweifellos sehr fruchtbar. Wir verlangen hier zunächst ja auch

Die Anwendung auf Stilkritik und historische vergleichende Forschung kann im Rahmen dieser Ausführungen nur stichwortartig angedeutet werden und möge einer späteren umfassenderen Arbeit vorbehalten bleiben. Es handelte sich etwa hierbei (um nur einige sofort sich aufdrängende Beispiele herauszuziehen) um eine Analyse der Säulenordnungen, nicht formal-struktiv, sondern auf die Interkolumnien und Stellung im Grundriß hin [21]) oder auch etwa um Vergleiche mittelalterlicher Wölbungssysteme in der Rhythmisierung der Joche [22]). Vergleich der Steigerungsverhältnisse, Knickungen und Laufführungen renaissancistischer und barocker Treppenanlagen usw. Probleme des Städtebaus [23]): Verschiedenartigkeit der Verbindung von Stadtplätzen untereinander, von den Kaiserforen bis zu klassizistischen Anlagen, Aufstellung von Monumentalplastik [24]), Kaskadenanlagen, Gefällverhältnisse, Wasserführung bei architektonisierten Parkanlagen des 16.—18. Jahrhunderts [25]), und vieles andere mehr. All diese Probleme gewinnen tatsächlich in stilkritischer Hinsicht neue und fruchtbare Deutungsmöglichkeiten, wenn man an sie nicht nur vom rein technisch-statisch-struktiven oder formalistischen Standpunkt herangeht, sondern vom »funktionellen Zeitbegriff« aus. Dieser Begriff der Zeit, in der die »zweckhafte Bewegung« abläuft, ist der einzige auf alle Erscheinungsformen der Architektur anwendbare ästhetische Grundbegriff, der die Gefahr einer nur mit Sophismen zu überbrückenden Architekturdualistik vermeidet und weder die Zweiteilung von Zweck- und Fassaden-Architektur noch die von Konvex- und Konkavbau (Raumbau und Körperbau) bestehen läßt.

---

nichts anderes, als eine Analyse der Wandlungen des Zeitbegriffes ohne aprioristische, schematische, historische Konstruktionen.

[21]) Vgl. M. Theuer: Der griechisch-dorische Peripteral-Tempel, Berlin 1918, und die Kritik des Verfassers über diese Arbeit in den Monatsheften für Kunstwissenschaft 1920 Nr. 00.

[22]) Man denke an A. Schmarsow, Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters und die Rolle, die der Zeitbegriff dort spielt. Welche Veränderung der Auffassung, wenn man hierbei vom Zeitbegriff der funktionellen Bewegung ausginge!

[23]) Ansätze hierzu bei F. Schumacher »Die künstlerische Bewältigung des Raumes«, Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft, Band 13, Heft 4. Der historisch-stilistische Unterschied zwischen Renaissance und Barock, im Verhältnis zwischen Zeit und Raum, aber auch zwischen stereotomischer und raumtektonischer Gestaltung, wird sehr fein umschrieben, allerdings im Schmarsowschen Sinne immer nur vom psychologistischen Standpunkt des Wahrnehmenden aus.

[24]) Vgl. A. E. Brinkmann: Platz und Monument, Berlin 1908, der von ganz anderen Voraussetzungen ausgehend, auch den Begriff der Bewegung und zeitlicher Rhythmisierung ausführt. Über einen Spezialfall vgl. Zucker: »Brücke und Plastik«, op. cit., wo bereits versucht wurde, das Problem der Aufstellung des Plastik unter dem Gesichtspunkte einer Zeit-Raumbeziehung zu analysieren.

[25]) Hinweise in diesem Sinne bei L. M. Gothein, Geschichte der Gartenkunst. Jena 1914.

BEITRÄGE ZUR BAUGESCHICHTE DER QUEDLINBURGER STIFTSKIRCHE.

VON

ALOYS SCHULTE und GEORG WILHELM SANTE.

(Mit 3 Abbildungen.)

Die nachfolgenden Studien sind entstanden, da ich den Kirchenbauten der Frauenstifter bis zur gotischen Zeit nachging; die Ergebnisse dieser Arbeiten hoffe ich bald vorlegen zu können. Der Quedlinburger Baugeschichte konnte ich aber durch schärfere Heranziehung der geschichtlichen Quellen neue Seiten abgewinnen und hatte sie gesondert behandelt. Der Reichtum an solchen Quellen bot aber Anlaß, die Frage im historischen Seminar zu behandeln und das Hauptreferat übernahm der auch kunstgeschichtlich geschulte damalige stud. hist. Georg Wilhelm Sante, der jetzt als Dr. phil. in München weiter der Wissenschaft lebt. Er kam unabhängig von mir zu fast identischen Ergebnissen. So ist vorliegende Arbeit zustande gekommen, in der beide sich schließlich in allen Punkten zusammenfanden.

Aloys Schulte.

I.

Seitdem im Jahre 1838 F. Kugler und G. F. Ranke [1]) das geschichtliche und kunstgeschichtliche Interesse auf die Stiftskirche zu Quedlinburg gelenkt haben, ist es nicht wieder erloschen und von den verschiedensten Seiten wurden die Fragen zu lösen versucht, welche die Baugeschichte dieser ehrwürdigen Stätte, der Grabeskirche König Heinrichs I. und seiner Gemahlin Mathilde, stellt. Letzthin gelang es Paul Jonas Meier, die Anfänge der Baugeschichte in ihren Grundzügen festzustellen [2]), und 1916 hat Adolf Zeller [3]) sich noch mit diesen Problemen befaßt, ohne freilich überall zu einem befriedigenden Ergebnis zu kommen.

Die Schwierigkeiten liegen in der ungemein verwickelten Baugeschichte, und zu ihrem Verständnis empfiehlt es sich, von der allgemeinen Geschichte des Stiftes Quedlinburg auszugehen und aus ihr heraus die Bedingungen für die Grundrißgestaltung und den Aufbau der Kirche zu entnehmen. Denn der ursprüngliche Zustand ist durch spätere Umbauten fast völlig verändert worden, und nur ein mehr geschichtlicher Weg vermag zu größerer Klarheit zu führen, wenn wir uns enger, als es bisher geschehen ist, den überlieferten schriftlichen Quellen anschließen.

---

[1]) G. F. Ranke und F. Kugler: Beschreibung und Geschichte der Schloßkirche zu Quedlinburg. 1838.

[2]) P. J. Meier: Die ottonischen Bauten in Quedlinburg (in der Zeitschr. f. Gesch. d. Architektur, Jhrg. II S. 240 ff.). 1908/09.

[3]) Adolf Zeller: Die Kirchenbauten Heinrichs I. und der Ottonen in Quedlinburg, Gernrode, Frose und Gandersheim. 1916.

Nun haben wir in Quedlinburg schriftliche Quellen von ausgezeichnetem Werte, neben einer Reihe von Königsurkunden ein Annalenwerk, das Anfang des 11. Jahrhunderts, jedoch vor 1025, wohl im Stifte selbst verfaßt wurde [4]). Der Chronist schrieb etwa seit 993 als Augenzeuge, da an der Stiftskirche die grundlegenden Veränderungen vor sich gingen. Er muß sie gesehen und erlebt haben, und sein Bericht über die Bautätigkeit wird daher eine unbedingt sichere Grundlage bieten. Denn Annalen, die über jede Sonnen- und Mondfinsternis berichten, können, solange sie regelmäßig geführt wurden, von der Umgestaltung des Stiftes nicht schweigen [5]).

II.

Die Quedlinburger Stiftskirche auf dem Schloßberge verehrt in Heinrich I. ihren Gründer; schon lange trug er sich mit dem Gedanken, dort ein Stift zu errichten, indem er dasjenige von Wendhausen nach Quedlinburg verlegen wollte [6]). Der Tod verhinderte die Ausführung. Aber als er starb, stand bereits eine Kirche auf dem Schloßberge, gewissermaßen eine Art Burgkapelle, die dem heiligen Petrus geweiht war; in ihr wurde Heinrich I. im Jahre 936 beigesetzt [7]).

Die Errichtung des Stiftes auf dem Schloßberge erfolgte erst 936 durch Otto I.[8]). Dabei blieb zunächst auf dem Berge noch die Burg als Witwensitz der Königin erhalten, und die Stiftsdamen erhielten auf der Osthälfte des Berges eine Unterkunft.

Das Besitz- und Bauproblem ergab sich von selbst; die Kanonissen des Stiftes werden danach streben, den ganzen Berg einschließlich der Burg in ihren Besitz zu bekommen, und die im Jahre 968 verstorbene Königinwitwe Mathilde, zu deren Wittum Quedlinburg gehörte, wird die von ihr dorthin gezogenen Damen um so mehr darin unterstützen, als sie darauf gehalten hatte, daß weiterhin nur edelgeborene Jungfrauen in das Stift Aufnahme fanden [9]). Das Eigentum an dem ganzen Berge mit allen Gebäuden räumte Kaiser Otto der Große sofort ein [10]). Die Kanonissen aber können sich mit dem kleinen Raume der Grabeskirche nicht begnügen und werden aus ihr eine Stiftskirche machen wollen, wie sie dem Ansehen des Stiftes entsprach. Das waren natürliche Ziele. Die baugeschichtliche Erforschung der Kirche hat diesen Gedanken niemals mit voller Kraft betont. Von Anfang an hatte sich das Stift der besonderen Huld und Gnade der Ottonen zu erfreuen, zahlreiche Schenkungen [11]) beweisen es, und man könnte Quedlinburg geradezu als das Hausstift der

[4]) Es enthält von 962 bis 983 eine große Lücke, setzt eigentlich erst mit 984 ein.

[5]) Siehe Wilh. Wattenbach: Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter. I. 378 (7/1904).

[6]) Vita Mahtildis cap 6/7. MG. SS. X. S. 577.

[7]) Widukind I. 41: Translatum est corpus in civitatem quae dicitur Quidilingaburg, et sepultum in basilica sancti Petri ante altare.

[8]) Urkunde Ottos I. v. 13. Sept. 936. MG. DD. O I. Nr. 1.

[9]) Siehe Aloys Schulte: Der Adel und die deutsche Kirche im Mittelalter. S. 401 ff.

[10]) Urkunde Ottos I. v. 13. 9. 936. MG. DD. O I. Nr. 1.

[11]) Siehe die Urkunden Otto I. MG. DD. Nr. 1. 18. 61. 75. 172. 184—86. 228. — Ottos II. Nr. 1. 78. — Ottos III. Nr. 155. 177. 178. — Heinrichs II. Nr. 448.

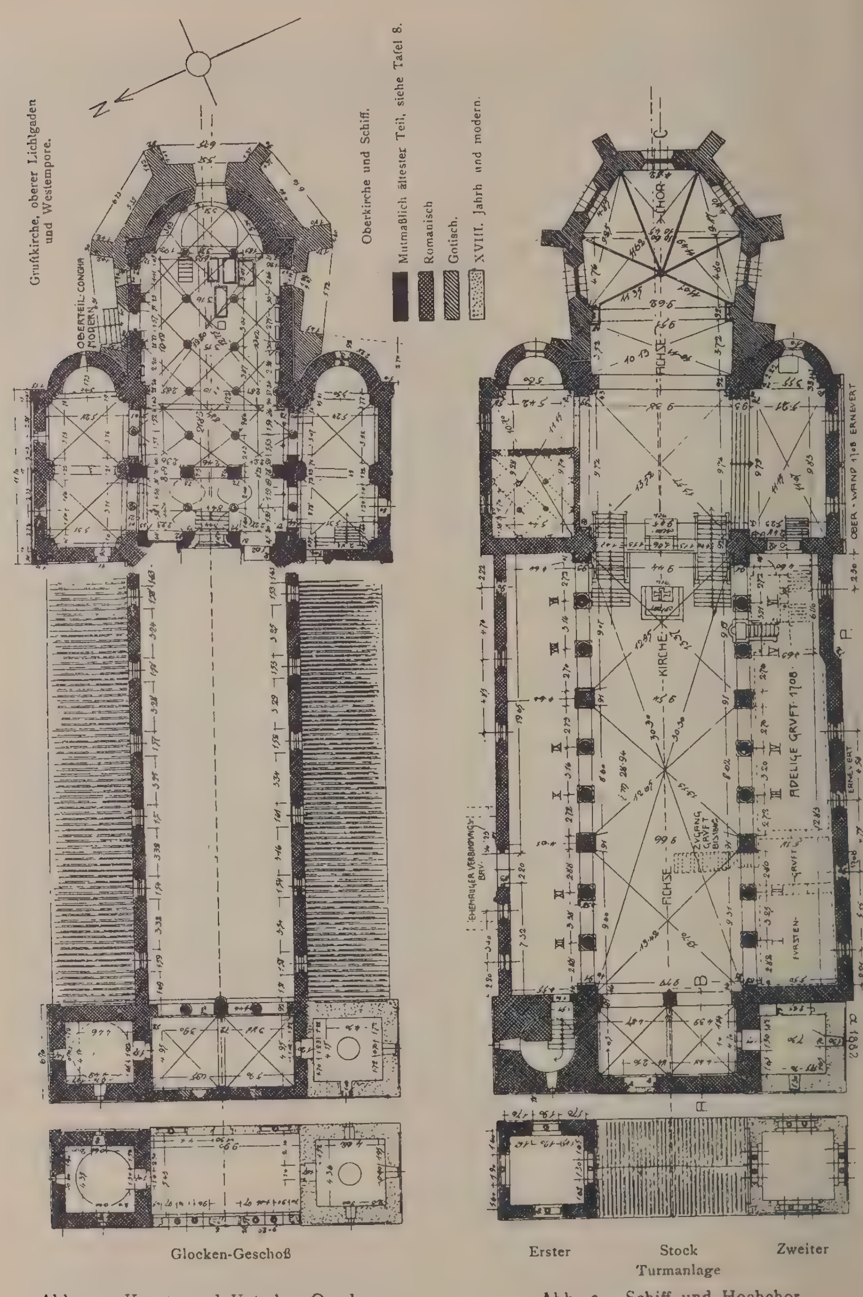
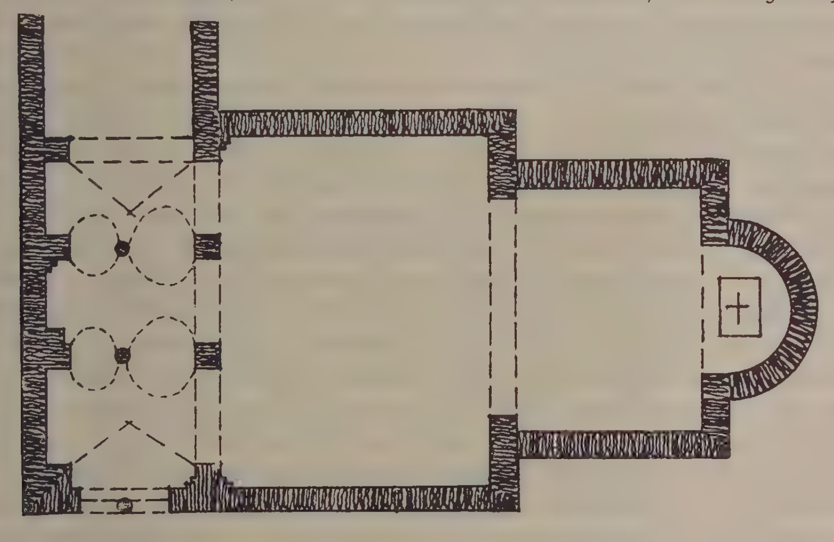


Abb. 1. Krypta und Unterbau-Querhaus.

Abb. 2. Schiff und Hochchor.

kaiserlichen Familie bezeichnen. So wurden auf Veranlassung Ottos I. die Gebeine des heiligen Servatius von Maastricht nach Quedlinburg übergeführt [12]), und er selbst übersandte im Jahre 962 aus Rom die Gebeine der heiligen Fabianus, Eustachius, Pantaleon, Hippolytus, Eugeus, Miniatis, Valens, Laurentia und zwei Jahre später diejenigen der heiligen Stephana [13]). — Im Jahre 968 starb die Königin Mathilde und fand an der Seite ihres Gemahls ihre letzte Ruhestätte, und zwar vor dem Altar des heiligen Servatius [14]). Nun hieß es freilich von Heinrich I., er sei im Jahre 936



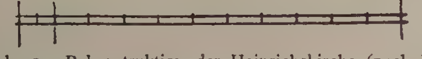


Abb. 3. Rekonstruktion der Heinrichskirche (nach P. I. Meier).
(Mit Erlaubnis des Verlags Karl Winter in Heidelberg abgedruckt).

vor dem Altar des heiligen Petrus beigesetzt worden; dieser Widerspruch läßt sich nur durch die Annahme lösen, daß zwischen 936 und 968 der heilige Petrus durch den heiligen Servatius in den Hintergrund gedrängt sei, ein Umstand, welcher der Überführung des heiligen Servatius von Maastricht nach Quedlinburg vollkommen entsprechen würde. Petrus wurde indessen als Kirchenpatron nicht völlig vergessen, und im Jahre 1021 wurde ihm, wie wir sehen werden, der Hochaltar der neuen Stiftskirche geweiht. Für die Grundrißgestaltung dieser ältesten Kirche, der Heinrichskirche, hat Paul Jonas Meier wohl die endgültige Form gefunden, und wir können uns daher begnügen, die Ergebnisse seiner Untersuchungen hier anzufügen, zumal

[12]) Translatio S. Servatii cap. 28. MG. SS. XII. 100.
[13]) Annalista Saxo ad a. 962/64. MG. SS. VI. 617, 18.
[14]) Thietmar II. 52.

diese auf einer umfassenden Heranziehung des kunstgeschichtlichen und geschichtlichen Stoffes beruhen [15]).

P. J. Meier findet die alte Heinrichskirche in dem Mittelraum der heutigen Unterkirche (Krypta); schon der Grundriß der jetzigen Anlage gibt uns einen Fingerzeig. Die Unterkirche und mit ihr Querhaus und Chor besitzen nämlich eine andere Längsachse als das Langhaus, und beide Achsen schneiden sich gerade in der Berührungsfläche von Unterkirche und Langhaus. Die Vermutung liegt also nahe, daß beide verschiedenen Bauabschnitten entstammen. Im einzelnen zeigt Meier, daß im Osten die Apsis der heutigen Unterkirche auch diejenige der alten Heinrichskirche gewesen sei. Ihr westliches Ende ließ sich nicht mit gleicher Sicherheit feststellen. Nach Meier sind die beiden westlichen Joche der Unterkirche, die Tonnengewölbe mit Stichkappen tragen, nichts anderes als der Unterbau einer Westempore für die Stiftsdamen. Bei der Winzigkeit aller Verhältnisse war sie klein, und die Stiftsdamen mußten sich sehr zusammendrängen. Die Vermutung Meiers ist nicht von der Hand zu weisen, daß dieser Jungfernchor erst nach 936 erbaut wäre, als die Burgkapelle in eine, wenn auch bescheidene Stiftskirche umgewandelt wurde. Welche Gestalt die Heinrichskirche zwischen diesen beiden räumlichen Polen gehabt haben mag, ist nicht mehr nachzuweisen, und wir sind ausschließlich auf Mutmaßung angewiesen. Die beiden Seitenkapellen der Unterkirche sind nach Zellers Untersuchungen spätere Anbauten [16]), und daher ist der Mittelraum der heutigen Unterkirche im wesentlichen die Heinrichskirche gewesen. Es ist verschiedentlich versucht worden, sie zu rekonstruieren; auch hier dürfte P. J. Meier das Richtigere getroffen haben [17]). Er zeichnet in den Grundriß ein Chorquadrat ein, um den Übergang zwischen der breiteren Westempore und der schmäleren Ostapsis zu gewinnen. Eine derartige Einschnürung in der Gesamtbreite ist zweifellos erforderlich; nur könnte man auch das Chorquadrat überhaupt fallen lassen und die Seitenmauern unmittelbar vor der Apsis stärker einspringen lassen. — Im einzelnen ist die Heinrichskirche wohl höher im Raume gewesen als die heutige Unterkirche, weil diese zu sehr den Eindruck einer Gruftkirche macht; sie besaß ferner eine flache Holzdecke, d. h. diejenige Deckenform, welche bis zum Ausgang des 12. Jahrhunderts die übliche der ostfälischen Kirchenbauten gewesen ist. — Die Unterkirche birgt noch eine interessante Anlage, eine halbkreisförmige Vertiefung im Boden, die unmittelbar östlich der königlichen Gräber

---

[15]) P. J. Meier: a. a. O. S. 243—50.

[16]) Adolf Zeller: a. a. O. S. 30, 31.

[17]) P. J. Meier a. a. O. S. 249, 50. Seine Rekonstruktion vermeidet die Fehler seiner Vorgänger; so hatte Konrad Wilhelm Hase die Heinrichskirche nach dem Vorbild der Quedlinburger Wigbertikapelle mit einem Chorumgang versehen (Hase: Über das Kaiser-Heinrich-Grab im Ergänzungsheft zum 9. Jhrg. der Zeitschrift des Harzvereins S. 1—5 [1877]). Adolf Brinkmann nahm ein Langhaus mit Stützenwechsel, daran anschließend ein Querhaus und eine Apsis ohne Chorquadrat an. (Brinkmann: Die Quedlinburger Gruftkirche in der Zeitschrift des Harzvereins 24. Jhrg. S. 270 [1891]). Zeller schloß sich der Meinung Meiers an (Zeller a. a. O. S. 39).

liegt. Schon Hase vermutete hier eine Confessio [18]) und nachdem uns Kardinal Adolf Bertram über die gleiche Anlage im Hildesheimer Dom eingehend unterrichtet hat [19]), darf Hases Annahme als gesichert gelten. Die Erbauung der Confessio denkt man sich am besten im Anschluß an die reichen Reliquienschenkungen der 60er Jahre, d. h. etwa am Ausgang des 10. Jahrhunderts [20]).

III.

Die reichen Reliquienschätze, die Verehrung der Königin Mathilde [21]), die Anhänglichkeit an den toten König Heinrich führten zahlreiche Besucher nach Quedlinburg, und bald konnte sie die kleine Heinrichskirche nicht mehr fassen. So entstand der Gedanke einer Erweiterung, und im Jahre 997 war er in die Wirklichkeit übersetzt. Die Quedlinburger Annalen berichten nämlich: In diesem Jahre (997) wird die Errichtung der heiligen Metropolitankirche auf der Burg zu Quedlinburg auf Geheiß der Kaisertochter, der Äbtissin Mathilde, mit allem Eifer durchgeführt. Denn sie sah, wie die von ihrem Großvater und Großmutter, dem König Heinrich und der Königin Mathilde, erbaute Kirche wegen der Menge des herbeiströmenden Volkes zu eng war, als wie es ihrer Bedeutung zukam, und daher ließ sie zur Vergrößerung zu Ehren des heiligen Erzbischofs und Bekenners Servatius einen Bau von breiterer und höherer Bauart anfügen [22]). Diese Worte des Chronisten sind die einzige Quelle für den Erweiterungsbau; der heutige Zustand der Unterkirche schließt es aus, die damaligen Veränderungen an ihr selbst unmittelbar abzulesen [23]), und nur eine genaue und klare Deutung der Schriftstelle vermag daher das Dunkel aufzuhellen. Aus ihr folgt mit voller Sicherheit, daß die Enge des Heinrichsbaues ein Grund war zu seiner Vergrößerung. Dieser Erweiterungsbau aber lehnte sich an den alten Bau an und war breiter und höher als dieser. Jeder Bau, der nicht mit dem Heinrichsbau in Verbindung steht, ist also ausgeschlossen; er kann von diesem zeitgenössischen im Stifte selbst entstandenen Berichte nicht gemeint sein.

Damit scheidet die Meinung P. J. Meiers aus, der einen unter dem heutigen westlichen Teil des Schloßbaues gelegenen gewölbten Keller als die Westkrypta dieses Baues von 997 ansieht. Denn »wer unbefangen an diese Anlage herantritt, wird ihr kirchlichen Charakter nicht absprechen können. Wir tun also gut, daran (d. h. daß

---

[18]) K. W. Hase a. a. O. S. 3.

[19]) Adolf Bertram: Hildesheims Domgruft und die Fundatio Hildensemensis. S. 26—34 (1897).

[20]) Siehe A. Zeller: a. a. O. S. 37, 38.

[21]) Mathilde ist selig gesprochen, ihr Gedenktag der 14. März; siehe die Acta Sanctorum zu diesem Tage!

[22]) Annales Quedlinburgenses ad a. 997: Hoc anno instauratio sanctae Metropolitanensis ecclesiae Quidelingnensi castello iussu imperialis filiae Machtildis abbatissae omni studio peragitur. Quam cum ab avo aviaque regibus scilicet Heinrico et Machtilde constructam arctiorem, quam tantae celsitudinis ius exigebat, propter confluentis populi frequentiam cerneret . . . ad augmentum eiusdem in honore sancti Servatii archiepiscopi et confessoris latioris et altioris structurae aedificium apponore curavit. (MG. SS. III. S. 74).

[23]) Siehe Zeller a. a. O. 30/31.

dieser Raum die Krypta des Baues von 997 sei) so lange festzuhalten, bis uns eine bessere Erklärung der merkwürdigen Anlage gegeben wird« [24]). Nun scheint uns der kirchliche Charakter nicht bewiesen zu sein. Aber selbst wenn wir es wirklich mit einem kirchlichen Bau, einer Gruft, zu tun hätten, so könnte er doch nicht mit dem Erweiterungsbau von 997 in Zusammenhang gebracht werden; denn die Worte der Quedlinburger Annalen verlangen eine zusammenhängende Verbindung mit dem Altbau der Heinrichskirche. Die Rekonstruktion Meiers aber besitzt sie nicht; auch würde die Achse dieses Kellers, nach Osten verlängert, nördlich an der alten Heinrichskirche vorbeilaufen. Der Unterschied zwischen den Achsen der jetzigen Stiftskirche und der sog. Westkrypta beträgt 17 m. Aber auch die Meinung Adolf Zellers ist ebensowenig mit der Stelle vereinbar. Er läßt im Jahre 997 einen Neubau begonnen und im Jahre 1021 geweiht werden, wo doch deutlich zu lesen ist, daß der Erweiterungsbau eingeweiht wurde, also im Jahre 997 schon abgeschlossen war. Zeller hat aus zwei Bauabschnitten einen und aus zwei Bauten einen einzigen gemacht [25]). Wie aber ist weiterzukommen? Der Erweiterungsbau von 997 muß drei Bedingungen erfüllen, die sich aus den Worten der Quedlinburger Annalen ergeben: er muß ein Anbau an die alte Heinrichskirche, er muß breiter und höher als diese sein. Der damalige Anbau muß innerhalb des heutigen Baues liegen, weil sonst die unmittelbare Verbindung mit der alten Heinrichskirche nicht herzustellen wäre; für ihn aber kommen nur ihre West-, Nord- und Südseite oder diese beide zusammen in Frage, weil man nach Osten über den Altar hinaus nicht anbaute, d. h. unter dem Anbau kann entweder der Jungfernchor (der tonnengewölbte Westteil der heutigen Unterkirche), das jetzige Langhaus oder die nördliche und südliche Seitenkapelle verstanden werden.

Der Jungfernchor scheidet von vornherein aus, weil er weder breiter noch höher als die Unterkirche ist; auch gehörte er bereits der alten Heinrichskirche an.

Würde damals das heutige Langhaus angefügt sein, so wäre zweifellos neben der breiteren und höheren Bauart auch die längere erwähnt, welche doch zuerst ins Auge fallen mußte. Auch könnte eine derartige Erweiterung kaum als Anbau im eigentlichen Sinne bezeichnet werden, wie es die Annalen tun (aedificium apponere curavit); denn die innere Harmonie wäre zerrissen. An die Heinrichskirche, die nach wie vor der liturgische Mittelpunkt blieb — die Chronik berichtet nämlich von keiner neuen Altarweihe — hätte sich nämlich ein unverhältnismäßig großer Neubau angeschlossen, der sie fast erdrückt hätte. Er hätte zum mindesten einen neuen Altar erfordert, wie er aber erst 1021 errichtet wurde. Diese Deutung ist daher aus inneren Gründen abzulehnen. Es bleibt also nur noch die dritte Annahme, in den beiden Seitenkapellen der Unterkirche den Anbau zu sehen, und sie bieten auch weit geringere Schwierigkeiten. Noch heute sind diese 70 cm höher als der Mittelraum, und man

---

24) P. J. Meier: a. a. O. S. 255.

25) Auf die Unzulässigkeit dieses Verfahrens hat schon Paul Frankl in seiner Besprechung des Zellerschen Werkes hingewiesen (Repertorium f. Kunstwissenschaft 43. Bd. S. 45 [1921]).

mag ruhig annehmen, daß beide ursprünglich höher gewesen seien, um bei der Einwölbung um das gleiche Maß gekürzt zu werden; sie verbreitern sodann den Altbau, stehen mit ihm in unmittelbarem Zusammenhang und lassen sich sehr wohl als Anbau (aedificium apponere) bezeichnen, d. h. erfüllen alle Voraussetzungen. Nur die Seitenkapellen bilden mit der Heinrichskirche zusammen einen einheitlichen Bauplan, und noch heute ist dieser durch eine Quermauer von dem Langhause getrennt. Wären sie später gleichzeitig mit den Langschiffen angefügt, so blieb es immerhin befremdend, warum sie nicht glatt als deren Verlängerung nach Osten angesetzt seien, statt als Teile der Unterkirche; denn sie haben nur Zweck, solange die Unterkirche noch als Hauptkirche diente, und diese noch nachträglich vergrößern, als die Oberkirche schon an ihre Stelle getreten war, erscheint unverständlich. Bei einer derartigen, immerhin ungewöhnlichen Anlage blieb man nicht stehen; Theophanu war im Jahre 991 gestorben, Quedlinburg nicht mehr Sitz der Reichsregierung. Jetzt ging man dazu über, mit dem bisherigen Zustande zu brechen und den Charakter als Hauskirche aufzugeben. Man begann nach 997 (das genaue Jahr ist unbekannt) mit dem Bau einer großen Basilika, und dieser Plan war im Jahre 1021 Wirklichkeit geworden. Der Quedlinburger Chronist berichtet nämlich zu diesem Jahre von einer zweiten Einweihung und der Weihe von sechs Altären [26]). Sie unterscheidet sich deutlich von der des Jahres 997; denn während damals nur ein Erweiterungsbau erwähnt wird, der den alten Zustand nicht wesentlich veränderte, ist im Jahre 1021 eine vollständige Neuanlage fertiggestellt und eingeweiht, wie die Weihe von sechs Altären schließen läßt. Damit verliert das Jahr 997 seine Bedeutung für die Baugeschichte der Stiftskirche, und das Jahr 1021 tritt an seine Stelle.

Die sechs Altäre sind: altare supremum, altare in medio ecclesiae in honore Sanctae Crucis, altare australe, altare aquilonare, in occidentale parte altare australe und in occidentale parte altare aquilonare [27]). Gelingt es den Ort der Altäre festzulegen, so wäre damit gleichzeitig auch der Umfang des Kirchenbaues vom Jahre 1021 erwiesen. Nun ist zu bedenken, daß alle Altäre örtlich bezeichnet sind, also auch altare supremum örtlich zu fassen ist: als der Altar, der am höchsten liegt. Ist das der Fall, so muß bereits für das Jahr 1021 ein Chor über der alten Heinrichskirche angenommen werden; denn nur so erhält der Altar seine überragende Lage. Dieser Hochaltar wurde u. a. den Heiligen der Heinrichskirche: Petrus, Servatius geweiht, d. h. der Altar der Heinrichskirche wurde auf das Chor übertragen, ein Beweis für die ununterbrochene liturgische Entwicklung. — Der Kreuzaltar stand vor dem Aufgang zum Chor, er war der Altar des Langhauses der Volkskirche, und dort in der Vierung pflegte gewöhnlich ein Kreuzaltar zu stehen (z. B. auch im Hildesheimer Dom [28]). Die beiden altare australe und aquilonare sind in den beiden Seitenkapellen

[26]) Annales Quedlinburgenses ad a. 1021. MG. SS. III. S. 86/87.

[27]) Annales Quedlinburgenses ad a. 1021. MG. SS. III. 86/87.

[28]) Dehio u. Bezold: Kirchliche Baukunst des Abendlandes I. 168.

des Querhauses unterzubringen, wo noch heute Altarnischen die Ostwand durchbrechen; denn da sie nicht näher bezeichnet sind, müssen sie einen normalen Platz in der Kirche eingenommen haben, d. h. als Seitenaltäre der Nebenschiffe. Ihnen gegenüber am westlichen Ende der Seitenschiffe befanden sich die beiden altare australe und aquilonare in occidentali parte. Der Bau von 1021 hatte also die Kirche der Heinrichszeit nach Westen hin verlängert; diese konnte aber dabei nicht unverändert bleiben. Wollte man sie überhaupt beibehalten, was doch die Ehrfurcht gebot, so mußte man den vorhandenen Bau in eine Krypta umwandeln; es kam auf diese Weise ein so hoher Ostchor zustande, daß man mit 18 Stufen vom Langhaus aus hinaufsteigen muß. Ehe das jetzige Langhaus errichtet wurde, mußte der alte Aufgang zur Burg aufgegeben werden, der sich auf der Südseite des Berges befand und etwa bei dem Ostende des heutigen südlichen Seitenschiffes in die Burg einmündete; denn so lange er bestand, verhinderte er eine Erweiterung der Heinrichskirche nach Westen hin.

Noch ein weiterer Beweis, daß im Jahre 1021 das heutige Langhaus bereits vorhanden war, läßt sich durch die Äbtissinnen-Gräber führen. Als man die Gestühle und Fußbodenbretter entfernte, fand man genau inmitten des Langhauses acht Grabsteine von Äbtissinnen; leider wurde nicht festgestellt, ob die Äbtissinnen wirklich darunter ruhten. Aber im Mittelalter verlegte man keine Grabsteine, auch in der protestantischen Zeit des Stiftes erscheint eine Verlegung nicht wahrscheinlich [29].

Unter den Äbtissinnen fehlt Mathilde, die erste Äbtissin, Tochter Ottos I. († 999), sie fand, wie wir aus den Quedlinburger Annalen wissen, in der Heinrichskirche ihr Grab. Wohl aber lagen dort die Steine ihrer drei Nachfolgerinnen: Adelheid I. († 1045), Schwester Ottos III., Beatrix († 1062) und Adelheid II. († 1095), beide Schwestern Heinrichs IV. Die Grabsteine können freilich auch etwas später erneuert sein; aber solange nicht mit Sicherheit der Gegenbeweis erbracht ist, wird man diese Stelle inmitten des Langhauses als die ursprüngliche ansehen. Mit anderen Worten: Das Langhaus der heutigen Kirche war auch dasjenige des Baues, der im Jahre 1021 geweiht wurde. Mithin hat der Bau des Jahres 1021 schon den ganzen Umfang des heutigen umfaßt, und die Gesamtlage ist ein Werk des damaligen Baumeisters. Allerdings ist die Frage noch zu beantworten, in wiefern die Einzelformen und die innere Ausstattung erst einer späteren Zeit (1070—1129) angehören. Die Schwierigkeiten für die Deutung dieses zweiten Bauabschnittes lagen bisher darin, daß man die Jahre 997 und 1021 als eine ununterbrochene Bauzeit angesprochen hat. Tatsächlich war aber 997 schon ein fertiger Zustand erreicht, ein Erweiterungsbau abgeschlossen, und erst dann bis 1021 wandelte sich die Heinrichskirche in eine große Basilika.

---

[29]) Siehe F. v. Quast: Die Gräber der Äbtissinnen in der Schloßkirche zu Quedlinburg (im Ergänzungsheft zum 9. Jhrg. der Zeitschrift des Harzvereins S. 5—16 [1877]).

IV.

Die im Jahre 1021 geweihte Kirche hat nicht lange unversehrt auf der ragenden Burghöhe gestanden; schon im Jahre 1070 fiel sie einem Brande zum Opfer, dem gewöhnlichen Schicksal damaliger Kirchenbauten [30]. Dann muß ein Neubau begonnen sein, wann ist ungewiß, und 1129 war er soweit vollendet, daß er im Beisein Kaiser Lothars geweiht werden konnte [31]. Leider ist der Quellenbericht so allgemein gehalten, daß er keinen sicheren Schluß auf den Umfang des Brandes und Neubaues zuläßt. Wie aber bereits gezeigt, ist die Kirche von 1021 ihrem Wesen und der ganzen Grundanlage nach die gleiche gewesen wie die heutige, und somit kann der Bauabschnitt von 1070—1129 keinen neuen Baugedanken geschaffen haben, sondern hat den eingeäscherten Bau auf den alten Grundmauern, wohl unter Benutzung der Überreste, wieder errichtet. Was diese Bauzeit neu hinzufügte, war die innere Ausstattung, die ihrem ganzen Stil nach eher in die Zeit um 1100 oder später gehört. P. J. Meier bringt die stilistischen Eigentümlichkeiten der Quedlinburger Stiftskirche in Verbindung mit der Klosterkirche zu Gröningen bei Halberstadt, der Liebfrauenkirche zu Magdeburg und der Ulrichskirche zu Sangerhausen [32]. Die Erbauungszeit der Gröninger Kirche ist nicht genau festzustellen, die der Liebfrauenkirche fällt in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts und diejenige der Ulrichskirche kurz nach 1100. Die größte Sicherheit und Richtigkeit aber bietet ein Vergleich mit St. Michael zu Hildesheim; schon die nahen Beziehungen ihres Erbauers, des großen Bischofs Bernward, zum kaiserlichen Hofe lassen eine Verwandtschaft vermuten. Denn ehe Bernward im Jahre 993 den bischöflichen Stuhl zu Hildesheim bestieg, weilte er als Erzieher des jungen Otto III. am kaiserlichen Hof, d. h. nicht zuletzt in Quedlinburg, und auch nach 993 verband ihn ein enges Verhältnis zu den deutschen Kaisern Otto III. und Heinrich II., der in Hildesheim seine Erziehung empfangen hatte [33].

Tatsächlich bestehen große Ähnlichkeiten, die hier nur kurz erwähnt werden mögen zunächst in der Bauzeit: St. Michael zu Hildesheim ist kurz nach 1000 begonnen und 1033 fertiggestellt, die entsprechenden Zahlen für Quedlinburg lauten: nach 997 und 1021. Beide Grundrisse zeigen eine verwandte Anlage und ähneln sich

[30] Lambert von Hersfeld: Augustissimum in Quidelenburc templum cum omnibus attignis sibi aedificiis incensum atque in cineres redactum est. (MG. Schulausgabe S. 112.)

[31] Annalista Saxo ad a. 1129: Rex celebravit . . . Pentecosten Quidelingeburch monasteriumque S. Servatii ipso instituente consecratum ac dedicatum feria secunda (= 3. VI.) MG. SS. VI. S. 766.

[32] P. J. Meier, a. a. O. S. 251.

[33] Adolf Bertram: Geschichte des Bistums Hildesheim I. 60 ff. (1899).

[34] Man vergleiche folgende Tabelle:

	Hildesheim:	Quedlinburg:
Breite des Mittelschiffes	8,5 m	9,5 m
Höhe des Mittelschiffes	16	15
Breite des südlichen Seitenschiffes	6	4,5 bis 5
Höhe des südlichen Seitenschiffes	7	7,5
Länge des Mittelschiffes	28	29

(wenden)

in den Maßen weitgehend 34). Diese Tatsache darf auch mit als Beweis angeführt werden, daß die Quedlinburger Stiftskirche in der gleichen Zeit wie St. Michael in Hildesheim entstanden sein wird, d. h. Anfang des 11. Jahrhunderts, also nach 997, und vor 1021.

St. Michael besitzt nun noch einige Kapitelle, die bis in den Anfang des 11. Jahrhunderts zurückreichen: es sind Würfelkapitelle ohne allen Schmuck. Die Quedlinburger Kirche hat derartige Kapitelle nicht mehr, ein Beweis, daß sie im Jahre 1070 zerstört worden sind. Ihre heutigen sind zwar auch Würfelkapitelle, aber mit reich verzierten Würfelflächen, und sie würden stilistisch eher zu den Würfelkapitellen von St. Michael passen, die dem Umbau des Bischofs Adelog (1186 beendet) angehören. Das berechtigt zu der Annahme, daß die heutige Innenausstattung der Schloßkirche der Zeit nach 1070 zuzuweisen ist.

Die genaue Ausdeutung des zweiten Bauabschnittes (997—1021) gestattet, nun auch über die Veränderungen der Jahre 1070/1129 näheres zu sagen. Die Unterkirche wurde wohl damals mit dem heutigen Kreuzgewölbe versehen, die älteren Tonnengewölbe schwanden, bis auf die Westhalle, vielleicht weil sie dort durch den Brand nicht zerstört waren. Die neue Einwölbung nahm auf die ehrwürdige Grabanlage des Königspaares keine Rücksicht mehr und setzte die östlichsten Säulen unmittelbar auf das Grab der Königin Mathilde oder auf den Westrand der Confessio. Aus diesem Umstand dürfte zu folgern sein, daß die Grabanlage und Confessio damals bereits in Vergessenheit geraten waren. Auch bewiesen die Ausgrabungen des Jahres 1869, daß sie einem gewaltsamen Ereignis zum Opfer gefallen waren, und das ist der Brand des Jahres 1070 gewesen.

Die lange Bauzeit von neunundfünfzig Jahren könnte Bedenken erregen. Aber einmal ist der Beginn des Neubaues nicht bekannt, und andererseits muß die gesamte damalige Lage zur Erklärung herangezogen werden. Das Stift war schon im Niedergange; die furchtbaren Zeiten des Investiturstreites waren an ihm nicht spurlos vorübergegangen, und von der 1095 gestorbenen Äbtissin Adelheid II. heißt es für die von ihr auch verwaltete Abtei Gandersheim, daß sie vieles an Ritter vergab. Von den nächsten Äbtissinnen ist kaum eine Kunde erhalten. Gerade Quedlinburg muß stark in Mitleidenschaft gezogen sein; in der ferneren Umgebung spielte das Ringen zwischen Heinrich IV. und den Sachsen, und im Stift selbst, das nach wie vor nur hochadelige Damen aufnahm, residierte bis 1095 eine Schwester des Kaisers, Adelheid II., als Äbtissin. Die wenigen Nachrichten, die wir besitzen, geben ein buntes

---

	Hildesheim:	Quedlinburg:
Länge der Vierung	8,5	10
Länge des Chores	15 (ohne Umgang)	13
Höhe der Säulen im Langhaus (mit Kapitell)	5	4,5
Überhöhung des Chores über den Boden des Mittelschiffes	3	3,5
Höhe der Gruft	3	4

Bild, das zu einer friedlichen Bautätigkeit wenig passen will. So feierte der Gegenkönig Rudolf im Jahre 1079 das Osterfest in Quedlinburg [35]), Ende April 1085 hielt dort der päpstliche Legat Otto von Ostia eine Synode im Auftrage Gregors VII. ab [36]), dann weilte Heinrich IV. wieder im Stift, wo er 1088 auf einem Fürstengericht den aufständischen Markgrafen von Meißen Ekbert verurteilte [37]). Ekbert aber zog selbst vor Quedlinburg und belagerte es [38]). Schließlich war das Interesse, das die Salier an Quedlinburg nahmen, an sich schon geringer als das der Ottonen; denn ihre Hauskirche stand an den Ufern des Rheins zu Speier. Es ist daher verständlich, daß diese rauhe Zeit wenig Gelegenheit zum Bauen fand, und erst in den friedlichen Zeiten Lothars von Supplinburg erstand die Stiftskirche wieder aus ihren Trümmern.

Sie ist bis heute erhalten und hat in den folgenden Jahrhunderten nur unwesentliche Umbauten erfahren. Der wichtigste fällt in das Jahr 1320, als die Äbtissin Jutta den romanischen Ostchor mit gotischen Formen umkleiden ließ, und zwar in einer Weise, die für das Stilempfinden des Baumeisters das beste Zeugnis ablegt. Denn er verstand es, durch eine maßvolle, einfache Gotik den Übergang zum romanischen Quer- und Langhaus zu geben.

V.

Noch ein weiterer bisher nicht betretener Weg bietet sich für die Geschichte der Kirchenbauten dar, der zu den gleichen Ergebnissen führt: über die Kirchweihen geben auch die Nekrologien des Stifts einige Auskunft. Wir besitzen ihrer drei.

Die beiden ältesten sind von Mooyer herausgegeben [39]). Das Nekrologium I, dessen Urbestand paläographisch und zugleich durch die von der ersten Hand eingetragenen Namen zeitlich noch genau festzustellen ist, enthält drei Weihetage:

1. 10. März: dedicatio ecclesiae Sancti Petri et Sancti Servatii.

Mit diesem Datum stimmt die Angabe der Quedlinburger Annalen für das Jahr 997 genau überein.

2. 30. März: dedicatio sanctae Laurentianae et Sancte Stephane in orientali parte.

Für dieses Datum läßt sich in der Baugeschichte kein bestimmtes Jahr festlegen. Die Weihe eines Altares der heiligen Laurentiana und Stephana ist uns für den 24. September 1021, aber nicht im Osten, sondern im Westen der Kirche überliefert [40]). Vermutlich betrifft dieser Eintrag einen später aufgestellten Altar, der uns heute unbekannt geworden ist.

---

35) Gerold Meyer v. Knonau: Jahrbücher des Deutschen Reiches unter Heinrich IV. und Heinrich V. III. 205.

36) Ebendort IV. 9. 14.

37) Ebendort IV. 217 ff.

38) Ebendort IV. 222.

39) E. F. Mooyer: Ungedruckte Nekrologien mit Erläuterungen I. und IV. in den Neuen Mitteilungen aus dem Gebiet historisch-antiquarischer Forschungen, 8. Bd. 3. u. 4. Heft. S. 46—58. 70—83 (1850).

40) Annales Quedlinburgenses ad a. 1021. MG. SS. III. 86/87.

3. 24. September: dedicatio sancti Servatii conf.

Die Angabe deckt sich vollkommen mit der in den Quedlinburger Annalen zum Jahre 1021.

Das zweite Nekrologium aus dem 12. Jahrhundert (heute in Wolfenbüttel) erwähnt nur einen Weihetag:

4. 10. März: dedicatio antiqua [41]) wie unter Nr. 1.

Das dritte Nekrologium, dessen Alter noch zu bestimmen wäre, ist schon von Erath veröffentlicht und bietet zwei Eintragungen[42]):

5. 5. Juni: dedicatio novi monasterii.

Für einen 5. Juni ist in der Baugeschichte kein Jahr auszumachen; wohl aber hat am 3. Juni 1129 die Einweihung der Stiftskirche stattgefunden. Unter novum monasterium ist also hier der Bau nach dem Brande von 1070 verstanden. Der Unterschied der beiden Tage (3. und 5. Juni) erklärt sich wohl am leichtesten aus einem Schreibfehler, zumal uns die Quedlinburger Annalen nur in einer späteren Abschrift aus dem 16. Jahrhundert erhalten sind.

6. 29. Dezember: dedicatio antiqui monasterii.

Unter dem antiquum monasterium ist hier der Bau vor dem Brande zu verstehen, im Gegensatz zum novum monasterium, das sich, wie wir gesehen haben, auf den Bau nach dem Brande bezog. Und in Verbindung mit dem zweiten Nekrologium (Nr. 4) ergibt sich, daß es sich hierbei um die Heinrichskirche handelt; denn die dort erwähnte Weihe am 10. März bezieht sich auf den Erweiterungsbau der Heinrichskirche vom Jahre 997. Der Weihetag des 29. Dezember dürfte sich vielleicht auf die Burgkapelle beziehen, die bereits 936 errichtet war und in der Heinrich I. beigesetzt wurde.

Überblickt man die Entwicklung, so ergibt sich: Man unterscheidet dauernd novum und antiquum monasterium, und jeder Weihetag in der Geschichte hat auch seinen liturgischen Niederschlag in den Nekrologien gefunden. — Diese Übereinstimmung gibt der Baugeschichte Stütze und Halt. Für eine dritte Kirche, wie sie P. J. Meier für das Jahr 997 annimmt, ist kein Platz; sie müßte sonst in den Nekrologien irgendwo erwähnt sein.

VI.

Zusammenfassend kann gesagt werden:

Was von der alten Heinrichskirche des frühen 10. Jahrhunderts noch erhalten ist, liegt heute innerhalb der Unterkirche, und zwar umfaßte jene räumlich deren Mittelraum ausschließlich der nördlichen und südlichen Seitenkapellen. Diese beiden wurden vor 997 als Erweiterungsbau angefügt. Anfang des 11. Jahrhunderts begann

---

[41]) Nicht wie Mooyer (a. a. O. S. 75) irrtümlich las: 11. März (nach gütiger Mitteilung des Herrn Karl Heinrich Schäfer-Wolfenbüttel).

[42]) A. U. v. Erath: Codex diplomaticus Quedlinburgensis. 1764.

man dann mit der Errichtung einer großen basilikalen Anlage, die im Jahre 1021 vollendet war. Sie glich in ihrem Grundriß vollkommen der heutigen Stiftskirche; die alte Heinrichskirche wurde Gruft. 1070 brannte sie ab, wurde wieder aufgebaut und 1129 von neuem eingeweiht. Etwas grundsätzlich Neues hat dieser Bauabschnitt (1070/1129) nicht geschaffen, er begnügte sich mit einer Wiederherstellung des Zerstörten und gab der neuen Kirche, die bis heute sich erhalten hat, nur eine neue Ausstattung in seinem Stile.

DER DANZIGER MALER JOHANN KRIEG

VON

HANS F. SECKER

Mit 11 Abbildungen.

Im Danziger Stadtmuseum hängt eine bemalte Holztafel mit einer Darstellung des Blicks auf die Stadt vom Anfang des 17. Jahrhunderts. Das Bild wurde bis vor einigen Jahren allgemein für eine eigenhändige Arbeit des Anton Möller gehalten[1]). Diese Zuschreibung fußte auf der urkundlichen Überlieferung, daß der Danziger Rat »auf. Begern der Herrschaft von Venedig wegen zugesagter Freyheit vor unsere schif« den Maler Anton Möller im Jahre 1599 beauftragt hat, »der Stadt Danzig Conterfey« für die venezianische Stadtregierung auszuführen[2]). Am 25. Mai 1600 konnte der Meister sein vollendetes Werk dem damals gerade in Danzig anwesenden venezianischen Staatssekretär Marco Ottobuono selbst überreichen. Dieses Original ist bis jetzt nicht wieder zum Vorschein gekommen[3]). Die Stadtansicht im Danziger Museum aber hätte, ganz abgesehen von der unmöllerischen Malweise und Anordnung, schon deshalb nicht mit jenem Bilde identifiziert werden dürfen, weil darauf die fertigen Giebel des erst 1602—1605 durch Anthony von Obbergen errichteten neuen Zeughauses deutlich zu erkennen sind[4]). Weit ernstere Beachtung verdient die Mutmaßung von Walter Gyßling[5]), es könne sich bei dem Danziger Museumsbild um ein Werk des Isaac von dem Blocke handeln.

---

[1]) Zuletzt noch vom Königl. Baurat Georg Cuny in »Danzigs Kunst und Kultur im 16. und 17. Jahrhundert«, Frankfurt 1910, S. 3.

[2]) Staatsarchiv Danzig, 300, XII, 27—28; Kämmereibücher von 1598—1601.

[3]) Vgl. Hermann Ehrenberg, »Anton Möller, der Maler von Danzig«, Monatshefte für Kunstwissenschaft, Jahrg. XI, 1918, S. 181, Fußnote 2.

[4]) Vgl. Secker, »Die städtische Gemäldegalerie«, Danzig 1913, S. 60; Walter Gyßling, »Anton Möller und seine Schule«, Straßburg 1917, S. 140; Paul Simson, »Geschichte der Stadt Danzig I.«, Danzig 1918, S. 566.

[5]) A. a. O., S. 141, Anm. 81.

Die Holztafel (Abb. 2) hat ein Breitformat von 172 zu 50 Zentimetern und scheint ursprünglich als Deckel einer Truhe (Hochzeitstruhe?) gedient zu haben.



Abb. 1. Isaac v. d. Blocke: Deckenbild (Danzig, Rathaus).

Denn auf der Rückseite sind noch die Spuren dreier Scharniere und eines Schlosses zu sehen.

Der Standpunkt des Malers bei seiner Darstellung war westlich von der Stadt auf der Anhöhe zwischen Bischofs- und Hagelsberg, nahe dem letzteren, der links auf dem Bilde sichtbar ist. Vor diesen Hügel schiebt sich im Vordergrund am Bildrande die Säulenveranda eines prunkvollen Renaissancebaues, sich nach rechts in ganzer Breite öffnend und über eine fünfstufige Treppe zugänglich. Zwischen den roten Marmorsäulen des Vorbaus stehen von links nach rechts: die Dame des Hauses



Abb. 2. Johann Krieg: Truhenmalerei (Danzig, Stadtmuseum).

in gelbem Seidenkleid, aus dem Türdunkel hervortretend ein Diener mit Flasche und Glas, dann ein schwarzgekleideter spitzbärtiger Herr, die Dame wie zum Abschied grüßend, und endlich ein junges Paar, das man für Bruder und Schwester halten könnte. Vor der Treppe steht noch ein junger Herr mit Hund und ein Knabe, der einen Falken trägt. Im Gras davor sitzt ein zerlumpter Bettler. Fast in der Mitte des Vordergrundes wandelt ein elegant gekleidetes Paar, ebenso wie die anderen Dargestellten offenkundig mit Porträtzügen, und infolge seiner bevorzugten Einordnung wohl als das Hochzeitspaar anzusprechen, dem die Truhe galt. Weiter rechts reitet, von einem Diener in polnischer Tracht begleitet, ein vornehmer Herr davon, mit Stab und hermelinbesetztem rotem Mantel, vielleicht ein Abgesandter des königlichen Hofs, der von einem Vorübergehenden ehrfürchtig gegrüßt wird und anscheinend eben zur Gratulation im Hause war.

Auf den dunkelgrünen Vordergrund folgt tieferliegend der hellere Mittelgrund, aus dessen mannigfacher Staffage von Spaziergängern, Reitern und Feldarbeitern sich in der Mitte eine von drei Pferden in der Richtung nach Langfuhr davonfahrende herrschaftliche Kutsche heraushebt. Rechts vor der Brücke zum Hohen Tor, diesseits des Wallgrabens ist eine knallrote Ehrenpforte mit gelben Fähnchen errichtet, wie für den feierlichen Einzug eines Fürsten. Jedenfalls deutet alles auf ein festliches Ereignis hin oder unterstützt den Gedanken an eine Hochzeit besonders edler Art. Da sich ein Anhaltspunkt für sonst jemanden nicht aus der Ortsgeschichte feststellen ließ und auch der Palast am Rande links nur ein Traumgebilde ist, glaube ich, daß die Phantasie des Künstlers die eigene Werbung in dieser dichterisch großartigen Weise verherrlichen wollte. Auch Tracht und Erscheinung der beiden Hauptfiguren widersprechen dieser Auslegung nicht.

Im Hintergrunde endlich liegt rosarot, eingeengt in den grünen Kranz der Festungswälle, das alte Danzig. Das Stadtbild ist trotz der Gedrängtheit mit großer Sorgfalt wiedergegeben. Der Turm von St. Katharinen hat noch das alte Dach, das erst 1643 durch einen Renaissancehelm mit kleinen Glockentürmchen ersetzt werden sollte. Dicht daneben, über dem Dach der großen Mühle, sieht man den nur mit einem Dachreiter gezierten Sattel der kleineren Kirche St. Birgitten, die bis zum Jahre 1616

turmlos war. Beachtet man aber, mit welcher Genauigkeit St. Katharinen mit ihren verschiedenen Dächern dargestellt ist, so gewinnt das Fehlen dieses Turmes an der ihr benachbarten Birgittenkirche für die Datierung unseres Bildes zweifellose Bedeutung: es wird zwischen 1605 — der erwähnten Vollendung des Zeughauses — und 1616 gemalt sein müssen!

Zeitlich fände demnach Gyßlings Annahme, es liege vielleicht ein Werk des Isaac von dem Blocke vor, keinen Widerspruch. Dieser Maler, einer in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aus Mecheln nach Danzig eingewanderten Künstlerfamilie angehörig, hat in den Jahren 1606 bis 1611 eine Reihe beachtenswerter Malereien an Decke und Wänden des großen Ratssaals im rechtstädtischen Rathaus ausgeführt, die — als bisher einzige beglaubigte Arbeiten von seiner Hand — zum Vergleich herangezogen werden müssen. Die meisten Übereinstimmungen scheint auf den ersten Blick das große ovale auf Holz gemalte Bild vom Jahre 1608 aufzuweisen, das die Mitte der Decke ausfüllt (Abb. 1).

Die Komposition erfüllt in keiner Weise die Anforderungen eines Deckenbildes, sondern baut sich über einer Schmalseite auf wie an der Staffelei. Im Vordergrunde stehen vor dem Danziger Artushof, der nebst zwei Nachbarhäusern, den Beischlägen und dem davorstehenden Neptunsbrunnen von seiner Umgebung losgelöst in die Weichsellandschaft gestellt ist, dunkle Gruppen von Handelsherren, unter denen zwei entblößten Hauptes, ein Danziger und ein Pole, sich feierlich die Hand reichen. An der vordersten Gruppe eilt der Gott Merkur vorüber. Links über eine Brücke kommen lustige Musikanten, rechts stehen unbeweglich vornehme Bürgerfrauen. Alle Köpfe scheinen Porträts zu sein. Hinter dem Artushof fließt von rechts nach links, mit Segelschiffen und Flößen belebt, die Weichsel und läßt sich dem tatsächlichen Lauf ziemlich getreu entsprechend an der Mottlaumündung und an Weichselmünde vorbei verfolgen bis in die Danziger Bucht hinein. Über dem Weichselbogen aber erhebt sich, das Mittelfeld des Ovals in phantastischer Größe füllend, ein Renaissance-Triumphbogen, der auf seiner Plattform die Stadt Danzig trägt. Auch hier ist die Festung von Westen her gesehen. Aus den Wolken ragt der Arm Jehovahs und hält die Turmspitze des Rathauses fest, hinter welcher der riesige weiße Adler Polens schützend seine Flügel über Danzig breitet.

Unser Museumsbild hat nun äußerlich manches mit diesem Deckenbilde gemeinsam. So ähnelt beispielsweise die Veranda des Hauses mitsamt den Balustern und Friesen und den roten Säulen auffallend dem Vorbau vor dem Artushofe; ebenso die Dunkelheit des vordersten Planes, die sich der Ferne zu auf beiden Gemälden allmählich aufhellt; auch der zarte rötliche Ton der Städtebilder stimmt überein.

Aber diese Einheitlichkeit resultiert nur aus der zeitlichen und lokalen Nähe der beiden Werke. Man wird sich die Entstehung des einen Bildes nicht ohne Kenntnis des anderen erklären können, aber man kann bei näherer Betrachtung unmöglich eine gemeinsame Malerhand voraussetzen. Das Rathausbild ist kühner, architek-

tonischer und auch — niederländischer empfunden. Das Truhenbild dagegen unsisicherer, weicher und deutscher! Schon weil es künstlerisch das schwächere von beiden ist und nicht vor 1605 entstanden sein kann, also höchstens drei Jahre früher

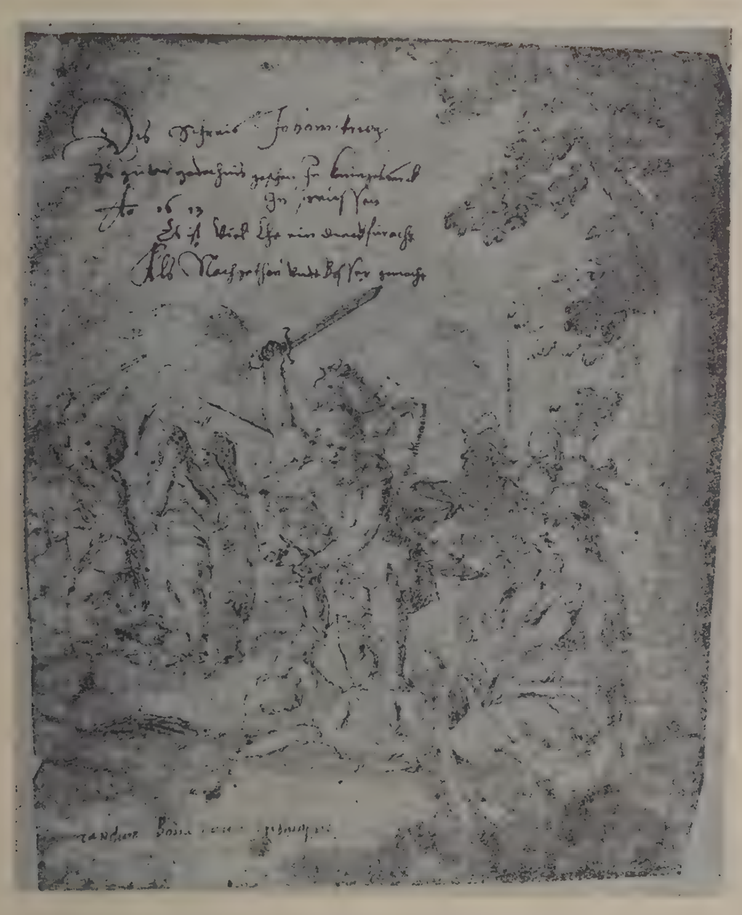


Abb. 3. Johann Krieg: Handzeichnung (Königsberg, Prussiamuseum).

als das 1608 datierte Deckenbild, erscheint es unwahrscheinlich, daß in so kurzer Zeit der handschriftliche Charakter eines Malers eine so entschiedene Wandlung erfahren haben könnte. Da andrerseits Einzelheiten im Kostümlichen deutlich darauf hinweisen, daß unser Museumsbild einige Jahre später als das andere Werk ausgeführt wurde, müßte man bei Isaac von dem Blocke einen künsterischen Rückschritt feststellen. Das geht nicht an, und wir müssen nach

einem anderen Maler in Danzig Umschau halten, der das interessante Museumsbild geschaffen haben könnte.

Ein solcher Maler hat in der Tat hier gelebt, und da er einige sehr schöne und unzweifelhafte Arbeiten hinterlassen hat, andrerseits aber noch kein Künstlerlexikon bis heute seinen Namen nennt, so mag es verlohnen, ihn ans Licht zu ziehen. Er heißt Johann Krieg!

Seltsam: Gyßling erwähnt ihn selbst in einer Fußnote [6]), ohne aber, wie es scheint, die Spur weiter verfolgt zu haben. Er meint zaghaft, als etwaiger Schüler

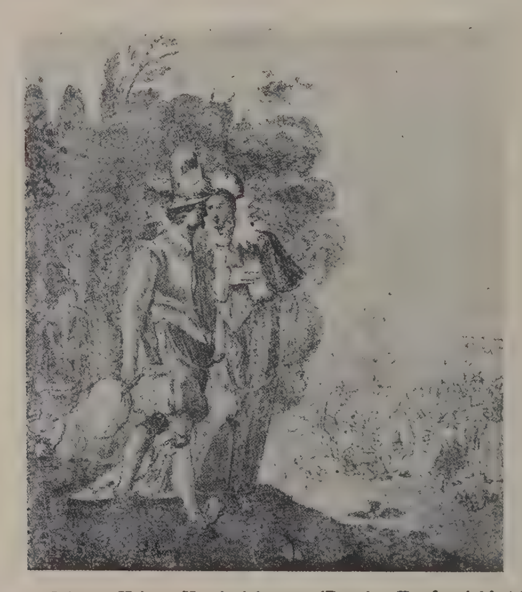


Abb. 4. Johann Krieg: Handzeichnung (Danzig, Kupferstichkabinett).

des Anton Möller komme noch »ein Johann Krieg in Frage, von welchem die Handzeichnungensammlung des Königsberger Prussiamuseums ein ganz in Möllerschem Geiste erdachtes und ausgeführtes allegorisches Blatt besitzt.« — Schon 1846 hat A. Hagen 7) diese Zeichnung beschrieben: »unter den sonst nicht bekannten Maernl verdient ein Königsberger Johann Krieg Berücksichtigung. Ein Zeitgenosse Anton Möllers hat er auf einem Blatt von 1613 ein allegorisches Bild entworfen, wie es jener liebte. Die rohe Gewalt in Gestalt eines Kriegsmannes wüthet mit dem Schwert und droht alles zu verderben. Minerva sitzt unthätig daneben, aber im Hintergrunde erscheint die Gerechtigkeit und ihr folgen andere Frauen mit Palmen. Tandum bona

6) A. a. O., S. 156, Anm. 13.

7) Neue Preußische Provinzialblätter, Bd. II, S. 101, Königsberg 1846.

causa triumphat. Die Vorstellung spielt wohl auf den Namen des Malers an, sowie der Sinnspruch auf das Urtheil seiner unbilligen Richter.« (Abb. 3.)

Nicht genug mit diesem Hinweis, auch in der Handzeichnungensammlung des Danziger Stadtmuseums ist Johann Krieg vertreten, und zwar mit nicht weniger als fünf Blättern. Der alte gedruckte Katalog [8]) will wissen, daß der Autor von 1619 bis 1643 in Hamburg gelebt habe, was leicht zu widerlegen ist. Denn wir können eine ganz ansehnliche Reihe von urkundlichen Quellen zum Leben dieses Unbekannten hier anführen.



Abb. 5. Johann Krieg (Ausschnitt aus Abb. 2).

Zunächst findet sich im Danziger Bürgerbuch die Eintragung [9]), nach welcher der Maler »Hans Kriegk aus Spiegendorf« hier im Jahre 1616 Bürger wurde. — In einem anderen Bürgerbuche schreibt er sich Kriag. — Ein Geburtsbrief fehlt.

Alsdann steht im großen Meisterbuch der Maler [10])·

»Anno 1616 Hans Kriegck.

Dieser hat das Erste Meisterstück verfertigen müssen.«

Da beide Ereignisse in das gleiche Jahr fallen, wird man annehmen dürfen,

---

[8]) I. C. Block und Dr. v. Duisburg, Katalog der Sammlung des 1814 in Danzig verstorbenen Herrn Jacob Kabrun, Danzig 1861, Nr. 7779—83.

[9]) Staatsarchiv Danzig, 300, XXXIII, Nr. 3, S. 90.

[10]) Staatsarchiv Danzig' 300, G. 613.

daß unser Maler 1616 erst in Danzig zugewandert ist; von wo, das verrät die von A. Hagen beschriebene Zeichnung von 1613 und die Eintragung im Bürgerbuch »aus Spiegendorf«. Gemeint sein kann nur Spickersdorf, heute Speichersdorf, die Vorstadt von Königsberg. Übrigens kommt der Name Krieg (Kriegk) auch gegenwärtig noch im Marienburger und Elbinger Werder vor [11]). Die dort ansässigen Familien dieses Namens sind Mennoniten, und es ist höchst wahrscheinlich, daß die



Abb. 6. Johann Krieg: Handzeichnung (Danzig, Kupferstichkabinett)

Stammfamilie Ende des 16. Jahrhunderts von Holland her eingewandert ist, wie alle übrigen im Werder ansässigen Familien mennonitischer Konfession. Unser Hans Krieg wird, ehe er 1616 nach Danzig kam, wohl als sogenannter Bönhase in der Königsberger Vorstadt Spickersdorf gewohnt haben.

Die einzige Arbeit, die wir aus Kriegs vordanziger Zeit kennen, das erwähnte Blatt des Prussiamuseums, ist eine dünnkolorierte Federzeichnung, nicht ungeschickt im Aufbau, aber unsicher noch und sehr nervös in der Strichführung. Oben links trägt sie die von Hagen nicht wiedergegebene Aufschrift von Kriegs Hand:

---

[11]) Dieser Hinweis ist der Familienforschung des Herrn Ingenieur Eugen B. Jantzen-Danzig zu verdanken.

Dis schrib Johann Krieg
Zu guter gedechnis geschen in Koningesberck
In Preussen
Ao 1613
Es ist Viel Ehe ein Dinck füracht
Als Nachgethan Undt Besser gemacht.

Auf zwei weitere Quellen zu Kriegs Künstlerbiographie verweist Frydrychowicz



Abb. 7. Johann Krieg: Handzeichnung (Berlin, Kupferstichkabinett).

in seiner Geschichte der Pelpliner Abtei [12], ohne aber die betreffenden Stellen ausführlich wiederzugeben. Wir lesen nämlich in der Pelpliner Chronik [13]:

»In Julio 1632 quidam Joannes Krieg Pictor et civis Gedanensis defuncta sibi uxore venit ad Monasterium et in numerum conversorum suscipi petiit. Annuit Conventus piae eius petitioni, ideo facta rerum suarum dispositione praeter argentum certum pro calice contulit Monasterio in paratis 455 fl. Item Domum cum universa substantia in valore 2000 fl., ex quibus tamen certam summam in certa pia loca conferre desideravit. Post Professionem Nostri Patres hanc domum vendiderunt,

[12]) Romuald Frydrychowicz, Geschichte der Cistercienserabtei Pelplin, Düsseldorf 1905, S. 231 und 374

[13]) Chronica Monasterii Pelplin. I 421 (622). Annus 1632 (sub fine) pag. 562.

quam venditionem Nostri Successores multum doluerunt, qui quam grave sit Gedani nullum habere diverticulum, intellexerunt.«

Aus dem Danziger Erbbuch [14]) ist ersichtlich, daß dieses Haus die alte Nummer 5 der Fleischergasse war, und daß Hans Kriech es am 12. Juny 1627 gekauft hatte. Und an anderer Stelle [15]) lesen wir, daß der Verkauf tatsächlich am 2. August 1641



Abb. 8. Johann Krieg: Handzeichnung (Berlin, Kupferstichkabinett).

erfolgte durch einen »Machthaber des Krick, gewesenen Bürgers dieser Stadt und jetzigen Bruders des Klosters Pelplin«.

Aus der Zeit von 1616, da Krieg in Danzig Bürger und Meister wurde, bis zu seinem 1632 erfolgten Eintritt ins Kloster Pelplin kennen wir vier getönte Federzeichnungen von seiner Hand.

Die erste, im Besitz des Danziger Kabinetts, zeigt ein lustwandelndes Liebespaar (Abb. 4), im Hintergrund ein Picknick, und trägt die Signatur J Krig. Die

[14]) Staatsarchiv Danzig, 300, XXXII, Nr. 7, S. 49.

[15]) Staatsarchiv Danzig, 300, XXXI Nr. 351; ferner Chronica Monast. Pelplin. II. 422 (623) Annus 1641 (pag. 53).

Verwandschaft dieses Blattes mit dem gemalten Stadtbilde ist in doppelter Hinsicht so groß, daß man seine Entstehung ebenfalls 1616, oder wenig später, ansetzen muß. Besonders deutlich werden die Übereinstimmungen durch eine Gegenüberstellung der Zeichnung mit dem Ausschnitt des Gemäldes, der das Hochzeitspaar wiedergibt (Abb. 5). Die zierliche, etwas theaterhafte Pose der Figuren, der Faltenwurf der seidenen Röcke, die nervöse Strichführung im einzelnen, namentlich an den spitzfingrigen Händen, dann das Landschaftliche, der dunkle Boden des Vordergrundes, die Kräuter am Rande, die in den helleren Mittelgrund hineinragen, die senkrechte Strichelung und Punktierung an Sträuchern und Wiesen, — das alles sind unzweifel-



Abb. 9. **Johann Krieg: Handzeichnung (Danzig, Kupferstichkabinett).**

hafte Hinweise auf die gleiche Künstlerhand und auf nahe zeitliche Nachbarschaft. Darüber hinaus aber scheint mir auch in beiden Fällen das gleiche Paar, also der Künstler selbst mit seiner jungen Frau dargestellt zu sein. Das Profil und die Barttracht des Mannes, die ovale Gesichtsform und die gewölbte Stirn der jungen Frau zeigen beim Vergleich der Zeichnung mit dem Ausschnitt von der Hochzeitstruhe jedenfalls große Ähnlichkeit.

Ein anderes Blatt des Danziger Museums, ohne Signatur, aber stilistisch unverkennbar eine Arbeit Kriegs, stellt eine Allegorie mit dem Hl. Michael (Abb. 6) vor und ist datiert von 1619. Im Hintergrund steht links ein vornehmer Pole, rechts ein Priester des Alten Testaments. Der Erzengel tritt graziös auf den Schlangenrücken des Drachen, dessen Schwanz sich wie zu einer großen Initiale C emporwindet. Auf dem Kopf des Wurmes thront eine kleine Maria mit dem Kinde, wohl eine An-

deutung, daß sich damals schon die Gedanken des Meisters dem Katholizismus zuwandten. Am Sockel der ganzen Allegorie aber sind Embleme der Goldschmiedekunst zu sehen, flankiert von den schlecht hineinkomponierten und darum wohl unvollendet gebliebenen Buchstaben G und S.

Aus dem gleichen Jahr stammt eine allegorische Zeichnung mit dem Chronos (Abb. 7) im Berliner Kupferstichkabinett, die bezeichnet ist: Hans Krieg Mahler

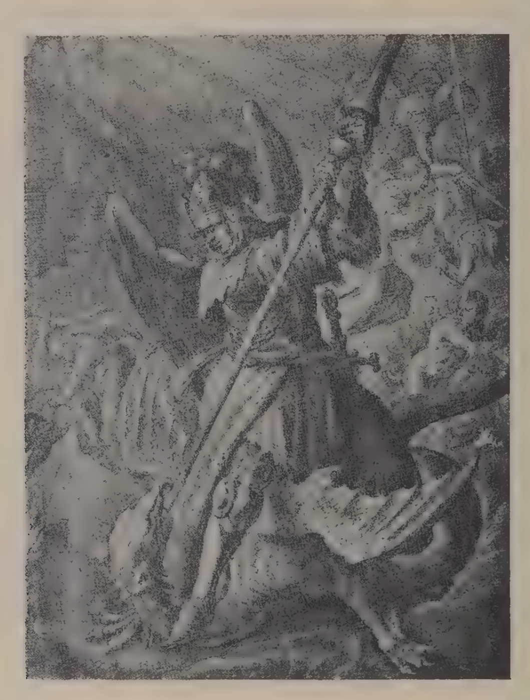


Abb. 10. Johann Krieg: Handzeichnung (Danzig, Kupferstichkabinett).

undt Bürger in Danzig Ao 1619. — In der Mitte stehen Minerva und Chronos im Meinungsstreit einander gegenüber. Erstere, eine Fahne in der Linken, den Schild zu Füßen, weist auf eine am Boden liegende Tafel. Hinter ihr bringt Klio eine zweite Geschichtstafel herbei. Der geflügelte Chronos aber, mit einer Sanduhr auf dem Schädel und einer Sense in der Hand, zeigt auf eine Gruppe rechts im Mittelgrunde. Dort sitzt der Geiz in Gestalt des Königs Midas mit den Eselsohren und schmückt eine vor ihm knieende Alte mit einer Pfauenfeder. Hinter seinem Rücken versinnbildet links eine Dame mit pfauenfedergeschmücktem Hut offenbar die Eitelkeit, rechts ein Schlangenhaupt, die Kriegsfurie. Man wird das Blatt als eine Warnung vor der Fortführung des großen Kriegs zu deuten haben, der damals schon ein Jahr

lang tobte. Es ist, als wenn das ihn innerlich erregende Thema den Künstler zu einer besonders temperamentvollen Leistung hingerissen hätte. Die Kraft des Ausdrucks und die Lebendigkeit der Bewegungen hat hier eine für ihn ungewöhnliche Steigerung erfahren. Nur die Landschaft und Architektur des Hintergrundes erinnern mit ihren dünnen Strichen noch an die zarte und penible Manier seiner voraufgegangenen Arbeiten.

Auch die andere Berliner Zeichnung Kriegs, eine Allegorie mit der Aufschrift »Quid ad te« (Abb. 8) ist noch von dieser beherzten Art, indes die späteren Werke, soweit wir sie kennen, zu dem ängstlicheren Stil der Vorjahre zurückkehren. Das Blatt trägt die Unterschrift: Ao 1622 Abril 20. H. — Rechts schwimmt auf Meeres-



Abb. 11. Johann Krieg: Handzeichnung (Danzig, Kupferstichkabinett).

wellen eine blaue Kugel, in der senkrecht ein Schwert steckt. An den Armen des Knaufs hängen die Wagschalen der Gerechtigkeit, während im Kreuzpunkt ein Auge sich öffnet und einen großen Lichtkegel auf die links am Ufer sitzende Gruppe, Minerva(?) und zwei polnische Krieger, wirft, die alle drei starr auf dieses seltsame Zeichen blicken. So tritt der Künstler, der selbst den Namen Krieg hatte, immer wieder für den Frieden ein, hier wie schon neun Jahre vorher in dem Königsberger Blatt. Auch Verse, die er auf die Rückseite der Zeichnungen zu schreiben liebte [16]), preisen die Tugend und den Frieden und erinnern an den Tod, der immer nahe ist. Und je grausamer der Dreißigjährige Krieg sein Zerstörungswerk fortsetzte, um so ernster mag sich das fromm veranlagte Gemüt des Künstlers der Welt abgewandt haben, bis es ihn sogar in den Frieden eines Klosters trieb. Für diesen Schritt aber dürfte noch ein äußerer Anlaß entscheidend gewesen sein.

[16]) Vgl. Friedländer-Bock: Die Deutschen Meister (Jul. Bard. 1921), Seite 209.

Wir lasen, daß Krieg im Jahre 1632 nach Pelplin kam und zum katholischen Bekenntnis übertrat »nachdem seine Frau verschieden war«. Nun gibt es im Danziger Kabinett eine Handzeichnung mit dem Hl. Hieronymus (Abb. 9), die aus verschiedenen Gründen in Kriegs erste Pelpliner Tage gesetzt werden muß. Denn einerseits steht unten rechts in der Ecke von seiner Hand geschrieben die Notiz:

Johan Krieg Selnaw gewesen
Jungen ime getaufet ~~Ao 16~~ .

woraus hervorgeht, daß die Frau noch nicht lange tot gewesen sein kann, vielleicht gar, daß die Geburt ihre Sterbeursache war; und andrerseits ist links am Rande ein Kirchlein mit seitlichem Anbau und Dachreiter zu sehen, das gut als die heute noch bestehende katholische Pfarrkirche im Dorfe Pelplin gelten könnte. Und das Thema selbst, der betende Heilige, dem auf einer Wolke, von Engeln umgeben, die Mutter Maria mit dem Kinde erscheint, entspricht so sehr dem katholischen Geiste, daß man annehmen muß, daß Kriegs Übertritt damals schon vollzogen war. So gelangen wir, obwohl die zweite Hälfte der Jahreszahl abgeschnitten ist, zu der unzweifelhaften Datierung 1632.

In die Klosterjahre gehört sodann die Danziger Zeichnung St. Michael als Drachentöter (Abb. 10), die wie der Entwurf zu einem großen Bilde im Sinne Anton Möllers anmutet und bezeichnet ist: J Krieg Ao 1637. — Hinter der den Raum geschickt ausfüllenden Figur Michaels, der dem Drachen die Lanze in den Rachen stößt, kämpfen andere Engel siegreich gegen kleine Teufel. Kompositionell ist diese Arbeit Kriegs bedeutendste Leistung.

Aber die Pelpliner Mönche scheinen kein übermäßiges Vertrauen in die künstlerischen Fähigkeiten ihres Fraters gesetzt zu haben, denn vom Jakobsaltar heißt es im Jahre 1640 [17]), daß nur die marmorartige Bemalung und sonstigen Verzierungen Noster Pictor frater Joannes Krieg ausgeführt habe, indes die drei Altarbilder von dem Thorner Maler Bartholomäus Strobel herrühren, der 750 Gulden dafür erhielt und, als er fertig war, im Auftrage des Polenkönigs nach Elbing ging.

Die späteste Zeichnung Kriegs, wiederum in Danzig, trägt die Bezeichnung: Ao 1643 F Joan Krieg. — Dieses Blatt zeigt eine Landschaft mit polnischem Reiter (Abb. 11) und erinnert in seinem Aufbau entfernt an das Bild der Hochzeitstruhe von ca. 1616: links die Säulenvorhalle eines Hauses mit vornehm gekleideten Menschen davor, im Mittelgrund Wiesen und Felder mit Staffage und dahinter rechts in der Ferne eine Stadt. Der Reiter, ein polnischer Soldat mit Schwert und Trompete, deutet fragend auf die Stadt und erhält Weisung von dem Herrn, der neben der Dame steht, die sitzend einen kleinen Hund auf ihrem Schoßkissen streichelt. Ist es wieder Kriegs altes Thema vom häuslichen Glück und landschaftlichen Frieden, zu denen die rauhe Gestalt des Kriegsmannes störend hinzutritt? Ist es ein Traum des alternden

---

[15]) Chronica Monast. Pelplin II, 422 (623) Annus 1640 (pag. 40).

und einsamen Klosterbruders zurück in die Zeit der eigenen Ehe? Man ist vielleicht geneigt, das was wir von seinem Leben und von seinen phantastischen Werken hier zusammentragen konnten, mit solcher Romantik zu umkleiden.

Am Schluß des Jahresberichts von 1647 der Pelpliner Chronik steht ein ausführliches Verzeichnis sämtlicher Klosterinsassen. Der Name des Joannes Krieg ist nicht mehr unter ihnen [18]).

Vielleicht trägt dieser Aufsatz dazu bei, gelegentlich noch weitere Werke unseres Meisters zum Vorschein zu bringen.

THEOLOGISCHE ERKLÄRUNGEN ZU EINIGEN BILDERN MEISTER BERTRAMS IN DER HAMBURGER KUNSTHALLE.

VON

HUBERT STIERLING.

Mit 5 Abbildungen.

Mittelalterliche Kunstwerke haben meist einen doppelten Inhalt. Ihr formaler erschließt sich dem kunstgeschichtlich geschulten Auge sehr bald, ihr geistiger zögernd, häufig gar nicht. Denn leider ist ja die Vorbildung des Kunsthistorikers sehr einseitig, so daß ihm die allgemeinen Grundlagen, von denen der alte Künstler ausging, mehr oder minder verschleiert bleiben. So kommt es, daß er ein so ungeheuer wichtiges Gebiet wie Scholastik und Mystik nicht einmal im Grundriß kennt. Er wird sich zwar in der Praxis dieses Mangels sehr bald bewußt, findet dann aber selten die Zeit, das Versäumte nachzuholen; denn mag er sich im Laufe der Jahre auch noch so klar darüber geworden sein, daß für die kirchliche Kunst die dogmatische Grundlage geradezu unentbehrlich ist, so ist es doch fast unmöglich, sie sich ohne Anleitung anzueignen, da es innerhalb der kulturgeschichtlichen Wissenschaften kein Gebiet gibt, das so schwierig, absonderlich und weit verzweigt wäre wie dieses. Daher haben wir auch m. W. kein zusammenfassendes Handbuch, das den Bedürfnissen des Kunsthistorikers entspräche. Alfred Peltzer, der 1899 den Versuch dazu mit seinem Buche »Deutsche Kunst und deutsche Mystik« (Studien zur deutschen Kunstgeschichte Bd. 21) gemacht hat, ist viel zu sehr auf der Oberfläche geblieben. Auch

[18]) Gefällige Auskunft des Herrn stud. Jank von der Großen Bibliothek des Klerikalseminars in Pelplin.

macht sich der Mangel jeglicher Abbildungen sehr fühlbar. Peltzer hatte sich an eine Aufgabe gewagt, die für einen jungen Menschen überhaupt unlösbar ist.

Unter solchen Umständen habe auch ich nur bescheidene Einzelheiten zu bieten.



Abb. 1. Bertram, Der Sündenfall.

Ich gehe dabei von dem aus, was ich vor 18 Jahren im Umgange mit meinem Freunde Dr. P. Romuald Banz O. S. B., Stift Einsiedeln, und bei meiner Doktorarbeit über »Das Fließende Licht der Gottheit« der Mechthild von Magdeburg gelernt habe. Dieses fast unvergleichlich herrliche, tief poetische Buch einer mitteldeutschen Mystikerin, welches aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammt, ist viel zu wenig bekannt. Kulturhistoriker, Kunsthistoriker, ja selbst die Germanisten

sind ihm fast immer aus dem Wege gegangen. Und doch wüßte ich nichts, was so tief in den Geist jener Zeit, ja des ganzen Mittelalters einführte wie die religiösen Vorstellungen und Gesichte dieser rätselhaften Frau [1]).

In dem schönen assonanzenreichen Kapitel III, 9 »Von dem Anfang aller Dinge« (Oehl S. 92) erzählt Mechthild von Magdeburg von der Erschaffung der ersten Menschen und schreibt: »Ihre Körper sollten rein sein, denn Gott schuf ihnen niemals Glieder der Schande und sie waren gekleidet mit Engelsgewande. Ihre Kinder sollten sie gewinnen in heiliger Minne, wie die Sonne spielend in das Wasser scheinet und doch das Wasser unzerbrochen bleibet. Aber als sie aßen die verbotene Speise, da wurden sie schmählich verändert am Leibe, wie wir es noch zeigen.« Tritt man mit dieser Vorstellung vor das Bild Meister Bertrams in der Hamburger Kunsthalle, welches den Sündenfall darstellt, so sieht man, daß auch Bertram die ersten Menschen geschlechtslos gebildet hat (Abb. 1). Bei Eva hat er sogar die Andeutung der weiblichen Brust nur zurückhaltend gegeben, nicht aus Unkenntnis oder Unvermögen, denn am eigentlichen Leibe charakterisiert er sie deutlich im Gegensatz zum Adam. Aber er hat eben alles, was die Sphäre des Geschlechtlichen berührte, möglichst unterdrückt, jedoch nur so lange, als die beiden Stammeltern ihre Reinheit bewahrt hatten. Gleich auf dem folgenden Bilde der Entdeckung des Sündenfalles müssen beide zu einem Blätterschurz greifen, auch scheint sich Bertram in der Wiedergabe der Brüste jetzt weniger Zurückhaltung aufzuerlegen. Es läge nun gewiß sehr nahe zu sagen, daß der Künstler auf dem vorigen Bilde nur in Rücksicht auf das Schamgefühl gehandelt habe und daß das Zitat aus Mechthild eben nur ihre Privatmeinung darstelle. Dem ist aber nicht so! Es muß zwar zugegeben werden, daß die Ansicht, daß die Trennung der Geschlechter erst nach dem Sündenfall eingetreten sei, nicht allzuviele Vertreter habe — immerhin aber doch eine ganze Reihe, so daß es durchaus möglich bleibt, daß Bertram im Sinne der wissenschaftlichen Theologie die ersten Menschen vor dem Sündenfall geschlechtslos dargestellt habe. Der wichtigste Vertreter einer solchen Ansicht war Gregor von Nyssa, De hominis opificio cap. 16, 17, 18. Auch im Werke De anima et resurrectione spielt der gleiche Gedanke, ebenso in De providentia, lib. 8 cap. 8. Ähnlich drücken sich aus Chrysostomus, homilia 18 in negesim, Johannes Damascenus, De fide orthodoxa lib. 4 cap. 25. Der Hl. Augustin sprach sich in früheren Werken im gleichen Sinne aus, nimmt aber die betreffenden Stellen in seinen Retraktionen zurück, verwirft sie auch zum Beispiel in De genesi ad literam lib. 9, cap. 10. Ausdrücklich und scharf verworfen wird die Ansicht vom Hl. Thomas von Aquino, Summa theologiae I. II^ae quaest. 118, artic. 2 und an

---

[1]) Die mittelhochdeutsche Ausgabe des Fließenden Lichtes der Gottheit erschien 1869 in Regensburg, herausgeg. von P. Gall Morel. Eine vortreffliche Auswahlübersetzung ließ Dr. Wilhelm Oehl 1911 in der Köselschen Buchhandlung Kempten und München erscheinen. Zu warnen ist dagegen vor der Übersetzung von Mela Escherich, Berlin Gebr. Pätel 1909, da die Verf. des Mittelhochdeutschen ebenso unkundig ist wie der alten Theologie.

anderen Stellen. — Man sieht also, daß es eine Frage war, die diskutiert und von Verschiedenen verschieden beantwortet wurde; sie wird auch Meister Bertram oder seinen Auftraggeber berührt haben.



Abb. 2. Christus bietet sich zur Menschwerdung an und empfängt das Leidenskreuz. (Aus dem Livre d'heures der Katharina von Cleve.)

Es sei mir gestattet, noch einmal auf dasselbe Kapitel der Mechthild zurückzukommen, zumal es uns auch später in anderem Zusammenhange für ein Bild Meister Bertrams interessieren wird. Stefan Beißel hat in seiner Geschichte der Verehrung Marias (Freiburg 1909) S. 286 eine Abbildung aus dem Livre d'heures der Katharina von Cleve gegeben, auf der dargestellt ist, wie Christus sich dem Vater und dem Hl. Geiste zur Menschwerdung anbietet und das Leidenskreuz empfängt (Abb. 2). Mechthilds Schilderung bietet die schönste Erklärung dieses selten dargestellten Themas. Ich möchte aber der Versuchung nicht widerstehen, hier nicht nur ihre diesbezüglichen Worte zu zitieren, sondern ein wenig weiter auszugreifen, um den gedanklichen Zusammenhang schärfer zu fassen und den Geist dieses gläubigen Zeitalters tiefer zum Ausdruck zu bringen.

VON DEM ANFANG ALLER DINGE, DIE GOTT GESCHAFFEN HAT AUS MINNE.

Eia, Vater aller Güte, ich unwürdiger Mensch danke Dir aller Treue, womit Du mich erhoben hast aus mir selber in dein Wunder, also daß ich den hohen Rat habe gehört und gesehen, der vor unserer Zeit ist geschehen, als du warst umschlossen in dir selber allein und dein unfaßbarer Glanz niemand war gemein. Da leuchteten die drei heiligen Personen also schön in ein, daß ihrer jeglicher um des anderen willen trug den Schein und waren doch ganz in ein. Der Vater war gezieret in sich selbst mit dem starken Gemüte der Allmächtigkeit, und der Sohn war ihm gleich in unzähliger Weisheit und der Hl. Geist war ihnen beiden gleich in voller Gütigkeit. Da spielte der Hl. Geist dem Vater ein Spiel mit großer Gütigkeit und schlug auf die Hl. Dreifaltigkeit und sprach: »Herr, lieber Vater, ich will dir aus dir selbst einen freigibigen Rat geben. Wir wollen nicht länger also unfruchtbar leben. Wir wollen haben ein geschaffenes Reich, und bilde die Engel mir geleich, daß sie seien mit mir ein Geist. Und außerdem wollen wir den Menschen erschaffen, denn, lieber Vater, das heißet Freude alleine, daß man sei in großer Gemeinde und in unsagbarem Glanze vor deinen Augen gemeine.«

Da sprach der Vater: »Du bist Ein Geist mit mir, was du rätst und willst, das behagt mir.« Der Hl. Geist teilte mit den Engeln seine Gütigkeit, daß sie uns dienen und sich freuen aller unserer Seligkeit.

Da sprach der ewige Sohn mit großer Zucht: »Lieber Vater, auch meine Natur soll bringen Frucht. Nun wir Wunders wollen beginnen, so bilden wir den Menschen nach mir. Obwohl ich großen Jammer voraussehe, muß ich doch den Menschen ewiglich minnen.«

Da sprach der Vater: »Sohn, auch mich rühret eine kräftige Lust in meiner göttlichen Brust und ich töne all von Minne. Wir wollen fruchtbar werden, auf daß man uns wieder minne und unsere große Herrlichkeit ein wenig erkenne. Ich will mir selber schaffen eine Braut, die soll mich grüßen mit ihrem Munde und mit ihrem Anblick verwunden. Und dann erst geht es an ein Minnen.«

Da sprach der Hl. Geist: »Ja, lieber Vater, die Braut will ich dir zu Bette bringen.« — Da sprach der Sohn: »Vater, ich soll noch sterben vor Minne, du weißt es wohl, aber doch wollen wir dieser Dinge in großer Heiligkeit fröhlich beginnen.« — Da neigte sich die Hl. Dreifaltigkeit zu der Schöpfung aller Dinge und machte uns Leib und Seele in unzähliger Minne. Adam und Eva waren gebildet und adelig geschaffen nach dem ewigen Sohn, der ohne Anbeginn aus seinem Vater ist geboren. Da gab der Sohn dem Adam seine himmlische Weisheit und seine irdische Gewalt, also daß er besaß in vollkommener Minne wahre Erkenntnis und heilige Sinne, und daß er gebieten konnte allen irdischen Kreaturen; das ist uns nun verloren.

Und weiter gab Gott dem Adam aus herzlicher Liebe eine wohlgezogene, edle und zierliche Jungfrau, das war Eva, und teilte ihr mit seine minnigliche, eheliche Wohlgezogenheit, die er selber seinem Vater zu ehren treit (trägt). Ihre Körper sollten rein sein, denn Gott schuf ihnen niemals Glieder der Schande, und sie waren gekleidet mit Engelsgewande. Ihre Kinder sollten sie gewinnen in heiliger Minne, wie die Sonne spielend in das Wasser scheinet und doch das Wasser unzerbrochen bleibet. Aber als sie aßen die verbotene Speise, da wurden sie schmählich verändert an dem Leibe....

Der himmlische Vater teilte mit der Seele seine göttliche Minne und sprach: »Ich bin Gott aller Götter, du bist aller Kreaturen Göttin, und ich gebe dir meine Handtreue, daß ich dich nimmer verwerfe. Willst du dich nicht verlieren, so sollen dir meine Engel ohne Ende dienen. Ich will dir meinen Hl. Geist zu einem Kämmerer geben, daß du dich unwissend in keine Todsünde möchtest legen, und vollen, freien Willen gebe ich dir. Lieb vor allem Liebe, nun sieh dich weislich für. Du sollst halten ein kleines Gebot, auf daß Du gedenkest, ich sei dein Gott....«

Die viel reine Speise, die ihnen Gott erlaubt hatte im Paradeise, die sollte in großer Heiligkeit bei ihren Leibern bleiben, aber als sie die ungenehme Speise, die nicht gebührte ihrem Leibe, hatten gegessen, da wurden sie des Giftes so voll gemessen, daß sie verloren der Engel Reinheit und vergaßen ihre magdliche Keuschheit.

Da schrie die Seele in großer Finsternis manig Jahr nach ihrem Lieb mit verbannter Stimme und rief: »O Herre lieb, wohin ist kommen deine übersüße Minne, wie sehr hast du verstoßen deine eheliche Königinne.... O großer Herr, wie kannst



Abb. 3. Bertram, Der zweite Schöpfungstag.

du ertragen diese lange Not, daß du nicht tötest unseren Tod. Aber ich vertraue, du willst doch werden geborn und, Herr, alle deine Taten sind vollkommen, so auch dein Zorn.«

Da hub sich abermals ein hoher Rat in der Hl. Dreifaltigkeit. Der ewige Vater sprach: »Mich reuet meine Arbeit, denn ich hatte meiner Hl. Dreifaltigkeit eine also

rühmliche Braut gegeben, daß die höchsten Engel ihre Dienstmannen sollten wesen. Ja wäre selbst Lucifer in seiner Herrlichkeit geblieben, sie hätte doch seine Göttin sein sollen. Denn ihr war das Brautbett alleine gegeben, aber sie wollte mir nicht länger ähnlich wesen. Nun ist sie verdorben und greulich gestaltet. Wer möchte den Unflat zu sich nehmen?«

Eya, da kniete der ewige Sohn vor seinem Vater nieder und sprach: »Lieber Vater, das will ich sein, willst du mir deinen Segen dazu geben. Ich will gerne die blutige Menschheit an mich nehmen und ich will des Menschen Wunden salben mit dem Blute meiner Unschuld und will alles Menschenleid verbinden mit dem Tuche der Schmach und Verbannung bis an mein Ende. Und ich will dir, trauter Vater, des Menschen Schuld mit menschlichem Tode vergelten« (Abb. 2).

Da sprach der Hl. Geist zu dem Vater: »O allmächtiger Gott, wir wollen eine schöne Prozession halten und in großer Herrlichkeit unvermischt von dieser Höhe hinab wandelen. Bin ich doch Mariens Kämmerer zuvor gewesen.« Da neigte sich der Vater in großer Minne zu ihrer beiden Willen und sprach zu dem Hl. Geist: »Trage mein Licht vor meinem lieben Sohn in alle die Herzen, die er mit meinen Worten bewegen wird, und du, Sohn, sollst dein Kreuz aufnehmen. Ich will mit dir wandeln alle deine Wege und will dir eine reine Jungfrau zur Mutter geben, damit du die unedle Menschheit desto ehrenhafter tragen kannst.« Da ging die schöne Prozession mit großen Freuden hernieder in das templum Salomon; hier wollte der Allmächtige Gott neun Monate zur Herberge sein.

Damit endigt das schöne Kapitel. Mechthild hat den Gedanken noch oftmals wieder aufgenommen, aber ich muß es mir versagen, weiter darauf einzugehen. Stefan Beißel hat zuerst den Zusammenhang zwischen dieser Schilderung Mechthilds und der Miniatur des XV. Jahrhunderts erkannt. In der Revue de l'art chrétien, wo er sich nach guter deutscher Weise als Etienne Beißel unterzeichnet, hat er eine Textseite aus dem Gebetbuch der Katharina von Kleve, welches vielleicht bald nach 1430 entstanden ist, abgebildet und wiederholt das Bild in seiner Geschichte der Verehrung Marias, aber ohne das begleitende Rankenwerk und die Schrift. Dadurch ist der Charakter des Bildes erheblich nüchterner geworden. Aber auch die Abbildung in der Revue vermag den zarten, gläubigen Reiz der Mechthildschen Worte nicht zu erreichen. Die Innigkeit, ja Größe der Anschauung, wie sie den deutschen Mystikern des 13. Jahrhunderts durchgehends eigen war, findet auf dem Gebiete der bildenden Kunst fast nur in Dürer einen gleich gearteten Interpreten.



Abb. 4. Die Trinität. Aus der Originalhandschrift des Suso.

Ich kehre nach dieser Abschweifung zu Meister Bertram zurück und wende mich seinem Schöpfungsbilde zu (Abb. 3). Hier treten wir in den Zusammenhang

zurück, den Mechthild eben geschildert hatte. Zwar fehlt der Hl. Geist, jedoch ist Christus anwesend, und es ist kein Zufall, wenn sein Antlitz in einem dreifachen



Abb. 5. Bertram, Der Engelsturz.

Wolkenkreise erscheint, denn hierin sollen wir ein Abbild der Dreieinigkeit erblicken! In mystischen Handschriften, z. B. in der Originalhandschrift des Suso, wird die Trinität gern durch einen dreifachen Kreis dargestellt (Abb. 4). Das Dreifache deutet auch auf dem Bertramschen Bilde darauf hin, daß bei allen Werken Gottes die ganze Dreieinigkeit beteiligt ist.

Es liegt auf der Hand, daß der dreifache Kreis erst eine Sproßform des einfachen Kreises ist. Diesem begegnen wir in der theologischen Literatur der Frühzeit überall. Bei Mechthild heißt es Buch VI, Kap. 31 zum Beispiel: »Wie war unser Herre damals gestaltet, ehe er etwas schuf? — Recht in gleicher Weise wie eine Kugel und alle Dinge waren in Gott umschlossen, ohne Schloß und ohne Tür.... Der Umkreis dieser Kugel, das ist ein endloser circulus.« Ebenso sagt Gott in einem Disput zwischen der minnenden Seele und sich selber: »Ich bin der Cirkel«[2]). Vielleicht haben wir hier eine Nachwirkung des Gottesbegriffes von Xenophanes, der sich Gott in runder Gestalt dachte, conglobata figura. Auf solcher Grundlage mag sich dann der Begriff weiter entwickelt haben. Bei Alanus de insulis († 1202) heißt es direkt: »Deus est sphaera.« Und bei Suso: »Gott ist ein zirkelicher Ring.« Diese Vorstellung suchten die Theologen möglichst concret zu fassen und so entstand im Hinblick auf die Trinität der dreifache Ring, wie er uns bei Meister Bertram erscheint.

Auf diesem Bilde nun ist das Antlitz Gott Vaters von merkwürdiger Unbewegtheit, während die Züge Christi wohl nicht zufällig einen schmerzhaften Ausdruck tragen. Ich erinnere an das, was wir aus den Worten der Mechthild gehört haben. Als Christus sich nämlich zur Menschwerdung anbietet, äußert er nachdrücklich den Gedanken, daß er dadurch sich selber Leiden bereiten werde: »Ich will dir, lieber Vater, des Menschen Schuld mit menschlichem Tode vergelten.« Ja, an einer kurz vorhergehenden Stelle sagt er geradezu: »Obwohl ich großes Unglück vorher sehe, so muß ich doch den Menschen ewiglich lieben.« Gewiß ist auf diesem Bilde Bertrams vom Opfertode Christi noch nicht die Rede, aber als Allwissender sieht der Gottessohn doch bereits seinen Kreuzestod voraus. Es besteht also durchaus die Möglichkeit, daß ein gelehrter Auftraggeber oder Theologe den Hamburger Maler veranlaßt hat, dem Antlitz Christi diesen merkwürdigen Ausdruck mit den schmerzhaft herabgezogenen Mundwinkeln und den kummervoll blickenden Augen zu geben.

Eine sehr charakteristische Veränderung zeigt nun der eben besprochene Trinitätskreis auf dem folgenden Bilde (Abb. 5). Es ist der in der Schöpfungsgeschichte hoch bedeutsame Moment des Engelssturzes. Lucifer und sein Gefolge, einstmals ein Teil Gottes, wird wegen seines Hochmuts aus dem göttlichen Kreise verstoßen und fällt in verwandelter Gestalt herunter auf die Erde, in deren Innerem er verschwindet. Bertram, oder wieder sein gelehrter Berater, hat diesem großen Ereignis dadurch Nachdruck verliehen, daß der göttliche Circulus in die lebhafteste Bewegung versetzt ist. Das zarte Wellengekräusel, das auf dem vorigen Kreise das Antlitz Christi umspielte, ist in gewaltige Bewegung geraten und seine Brandung umflutet nun das Haupt Christi, das auch hier, im Gegensatz zu dem des Vaters, bewegt und beseelt erscheint.

* * *

---

[2]) Christus und die minnende Seele; herausgegeben von Dr. P. Romuald Banz. Breslau 1908, S. 364.

Es sei mir gestattet, anhangsweise noch auf eine andere Eigentümlichkeit des Bertramschen Altarwerkes hinzuweisen, die sich gleichfalls dem Auge des Betrachters leicht entzieht. Ich meine das Charakterisierungsmittel der Kostümierung, das Bertram mit Bewußtsein verwendet. Wer vor dem Hamburger Altar steht oder Lichtwarks bilderreiche Publikationen zur Hand nimmt, der kann auf diesem Gebiete die Feststellung machen, das Bertram drei grundverschiedene Arten der männlichen Kleidung verwendet. Gott Vater (in wallendem Haupthaar) erscheint jedesmal in das ganz lange Gewand gehüllt, das damals bereits aus der Mode gekommen war, aber den himmlischen und den heiligen Personen durch das ganze Mittelalter hindurch verblieb. So erscheint auch der fromme Abel stets in dieses lange, zeitlose Gewand gehüllt. Im Gegensatz, der sehr wohl überlegt war, trägt Kain den kurzen, enganliegenden Stutzerrock des 14. Jahrhunderts, der nicht mehr über den Kopf geworfen werden konnte, sondern in der Art unseres heutigen Rockes auf der Brust aufgeschnitten war und hier mit Knöpfen geschlossen werden mußte. In Verbindung mit diesem engen Rocke treten auch die verschiedenen Formen des Hüftgürtels auf. Als dritte Stufe des Kostüms hat Bertram auch den halblangen Rock des arbeitenden Mannes aus dem Volke zur Verwendung gebracht: wir sehen ihn an Adam, wie er in einer sehr genau beobachteten Stellung die Erde bebaut. Bertrams scharfes Auge hat sich offenbar gefreut, derartige Dinge nachzubilden. Das Studium des Hamburger Meisters ist auch auf diesem Gebiete, das der große Göttinger Germanist Moritz Heyne einst in seinen Hausaltertümern wahrhaft grundlegend behandelt hatte, ungemein lohnend.

EIN SELBSTBILDNIS AUS DÜRERS SPÄTZEIT.

VON

EMMY VOIGTLÄNDER.

Vor vielen Jahren veröffentlichte Fr. Schneider eine ausführliche Studie über Dürers Bild »Barmherzigkeit« von 1523, das aus dem Dom zu Mainz verschwunden ist [1]). Bisher vermittelte unsere Vorstellung von dem Bild nur die vorbereitende

[1]) Albrecht Dürers Tafelgemälde »Barmherzigkeit« 1523, ehemals im Dom zu Mainz. Mainzer Zeitschrift 11 (1907) 75 ff. Das Bild wurde im Testament des Kardinals Albrecht von Brandenburg 1540 dem Dom gestiftet, wo es dann an einem Pfeiler hing. 1615 bemühte sich der eifrige Dürersammler Herzog Maximilian I. von Bayern um Überlassung des Bildes nach München zwecks Anfertigung einer Kopie, wobei er sich unklar darüber ausdrückte, ob er Bild oder Kopie wieder zurücksenden wolle. Das Domkapitel lehnte ab. 1629 will der Domsänger Joh. Reinhard von Metternich wiederum eine Kopie fertigen lassen, aber an Ort und

Zeichnung in Bremen (L. 131) von 1522 und das Schabkunstblatt von Dooms [2]) von 1659. Jedoch sah ich im Sommer 1922 in der Galerie des Schlosses Weißenstein in Pommersfelden eine Kopie des Schmerzensmannes und wurde auch darauf aufmerksam gemacht, daß sie von Dr. H. Burkard (Bamberg) veröffentlicht worden ist, der alles, was darüber zu erfahren war, mitteilt [3]). Die Malerei dieser Kopie macht in den ursprünglichen Teilen einen sehr guten Eindruck und stammt sicher noch aus dem 16. Jahrhundert. Durch sie kann wohl als erwiesen gelten, daß auf dem Original eine zweite Figur fehlte, denn der Scherge, der schwach erkennbar unter der Übermalung sichtbar wird, weicht in Haltung und im Verhältnis zu der Figur Christi von dem Mohren auf dem Schabkunstblatt von Dooms ab, so daß wohl beide Phantasieprodukte der Kopisten sind [4]). An beiden Kopien sind Rute und Geißel im Gegensatz zur Zeichnung vertauscht, ebenso ist die Haltung des Körpers und Kopfes die Gleiche. Der Kopf der Pommersfeldener Kopie ist dagegen bei weitem nicht so grob wie der des Blattes, die Nase anders gebildet. Der Bart ist auch auf ihr bedeutend dichter als auf der Zeichnung, mit welcher jedoch der eigentümliche Blick übereinstimmt. Somit scheint Dürer in sein Bild das nicht übernommen zu haben, wenn aus den Kopien Rückschlüsse gestattet sind, was der Zeichnung einen besonderen Wert verleiht, sie in enge persönliche Beziehung zu Dürer bringt, den Porträtcharakter. Schneider (S. 83) berührt schon den Zusammenhang mit Dürers Zügen: »D. machte zu einem geplanten oder von Kardinal Albrecht in Auftrag gegebenen Gemälde eine sorgfältige Aktstudie, wozu ihm ein muskularer Mann diente, der die Spuren harter Arbeit trägt... Fast will es übrigens scheinen, als habe Dürer in den Kopf der Zeichnung absichtlich oder fast unbewußt etwas von seinen eigenen Zügen und dem leidenden Ausdruck hineingetragen, der nach seiner Erkrankung in Seeland

---

Stelle. Ob etwas daraus geworden ist, weiß man nicht. 1631—36 befand sich das Domkapitel auf der Flucht vor den Schweden in Köln, 1639 wird nach einem Kapitelsprotokoll nach dem Verbleib des Bildes gefragt, das Metternich nach Köln gebracht hatte. Erst 1648 traf der »Ecce homo« wieder in Mainz ein, wo er im Stiftschor aufgestellt wurde. 1657 erfahren wir, daß der Hauptmann und Stecher Dooms das Bild seit anderthalb Jahren zwecks Anfertigung eines Stiches bei sich hatte. 1659 wurde das Blatt abgeliefert. Seither fehlen die Nachrichten über das Bild, das wohl schon 1727 nicht mehr im Dom war.

[2]) Wölfflin, Dürerzeichnungen, München 1914 Abb. 66. Das Blatt von Dooms bei Schneider und Scherer, Klassiker der Kunst, Dürer 1904 S. 62. Drucke in den Kabinetten von Berlin und Dresden.

[3]) Mainzer Zeitschrift XV/XVI (1920/21) 80 ff. m. Abb. Ferner Heimatblätter d. hist. Vereins f. d. Gesch. d. Fürstbistums Bamberg 1922. Lindenholz. 86 zu 58 cm. Über die Herkunft ist aus den alten Katalogen nichts zu erfahren gewesen. Erst 1845 wird sie von Heller in seiner Beschreibung der Gal. genannt. Frimmel folgt in seinem Katalog von Pommersfelden von 1894 (Nr. 248) der Bestimmung des Kat. von 1857 auf den Dürernachahmer Joh. Hofmann (gest. 1600). (So auch bei Parthey, Deutscher Bildersaal, 1863). Die angebrachten Wappen lassen auf früheren Besitz der Familie von Mengersdorf und des Bamberger Dompropstes J. Chr. von Neustetter (etwa seit 1630) schließen. Die Tafel ist gerade abgeschlossen. Zutaten des Kopisten sind der Nimbus und der Mantel auf der rechten Schulter. Ein unter einer Übermalung noch schwach erkennbarer Scherge rechts von Christus griff in den Mantel. Die Übermalung ließ wahrscheinlich Neustetter in Erinnerung an das Original, das er als Mitglied des Domstiftes Mainz gesehen haben konnte, vornehmen.

[4]) Schneider a. a. O. S. 77, 83 ließ es unbestimmt, ob der Mohr Zutat von Dooms sei. Vgl. Burkard a. a. O. S. 82.

(1520), wohl an Sumpffieber und Milzleiden über ihm lag. 1521 erkrankte er abermals an »Fieber mit einer großen Schwäche, Unlust und Hauptweh«... und möglicherweise kann sich auf Ablieferung der »Barmherzigkeit« beziehen, was er am 4. September 1523 an Kardinal Albrecht [5].. schreibt »Das ander (Bild der Barmherzigkeit?) gedenk ich, ob solchs Euern Gnaden nit worden wär. Bitt darauf Euer Churfürstlichen Gnaden gnädige Antwort«. Jedenfalls fällt Entwurf wie Ausführung in eine für den Meister leidensvolle Zeit.«

Der Zusammenhang mit Dürers Zügen ist hier richtig angedeutet, jedoch wird der Hergang bei Entstehung des Blattes ein anderer gewesen sein, was eine nähere Untersuchung erweisen soll. Ganz offenbar ging die ursprüngliche Absicht zunächst nicht weiter, als die Naturstudie eines sitzenden Mannes zu geben. Erst nachträglich oder bei der Ausführung kam Dürer auf den Gedanken, die Zeichnung zu einem Schmerzensmann zu verwenden. Das geht aus der Haltung der Hände hervor, welche die Marterwerkzeuge gar nicht wirklich halten. Vielmehr sind diese nur darunter gezeichnet, und man würde sie nicht vermissen, wenn sie nicht da wären. Daß aber Dürer zum Modell sich selbst nahm, nicht nur »etwas von seinen eigenen Zügen hineingetragen« hat, ebenso daß der Körper sein eigener ist, ergibt sich aus dem Vergleich mit den früheren Selbstbildnissen und der Zeichnung eines nackten Mannes in Weimar (L. 156), die F. Roh vor einigen Jahren als Selbstbild Dürers erkannte [6]. Daß ein Selbstbild vorliegt, würde schon aus der Stellung der Augen hervorgehen, die charakteristisch für das Abzeichnen aus dem Spiegel ist und bei allen nicht gerade in Vorderansicht gegebenen Selbstbildnissen vorkommt [7]. Nur in der Knabenzeichnung von 1484 der Albertina (L. 448) sind die Pupillen im Widerspruch zu der Ansicht der Augen, wie er sie im Spiegel gesehen haben muß, geradeausblickend gezeichnet. Hierauf beruht der ungeschickte Eindruck dieser frühen Zeichnung. Die Züge des Kopfes der Bremer Zeichnung nähern sich in ihrer Ausgeglichenheit mehr den gemalten Selbstbildnissen, insbesondere dem Münchner, während z. B. Dürer in dem Kopf der Weimarer Zeichnung das Knochige und die »Buckelungen« seines Kopfes, um den Ausdruck von Roh zu gebrauchen, auf das Kräftigste hervortreten läßt. Trotz der Verschiedenheit der Haltung erkennt man aber in der Bremer Zeichnung dieselben individuellen Körperformen wie in der Weimarer, die etwas flache Brust, die kräftige Schultermuskulatur. Nur ist die Straffheit in der späteren Zeichnung gewichen, die Formen sind erschlafft und zusammengesunken. Man beachte besonders die vorgetriebenen Bauchfalten. Der Akt der Bremer Zeichnung »da ist mir weh«

---

[5]) Schneider a. a. O. S. 78 nimmt einen Zusammenhang der »Barmherzigkeit« mit der im Haller Inventar von 1525 beschriebenen Tafel »Uff dem altar Christoferi ein ganz werckliche gemalte taffel wie Pilatus nach der gewschelung Christum den Juden getzeigt und gesprochen ‚Ecce homo'« an, was kaum richtig ist, da doch offenbar die betreffende Szene, nicht eine Einzelfigur beschrieben wird.

[6]) Repertorium XXXIX (1916) 10 ff.

[7]) Vgl. Schneider a. a. O. S. 87 Anm. 27.

(L. 130) ist dagegen (wie auch Roh bemerkt) nicht als Selbstbild im eigentlichen Sinne anzusehen, da er offenbar aus dem Kopf gezeichnet nur das allgemeine Schema eines kräftigen Mannes mit breiter, gewölbter Brust gibt.

Die Hände des »Schmerzensmannes« haben den knochigen Bau von Dürers Hand. Daß »ihr Druck wie ein Schraubstock« war, wie Gerstenberg [8]) seine Hand charakterisiert, ist wohl aus der Form der Bremer Hände noch zu spüren, um so mehr fällt das Schlaffe, Schwere ihrer Haltung auf.

Für das Münchner Selbstbildnis hatten Justi [9]) und Ochenkowski [10]) bestimmte Maße gefunden und daraus geschlossen, daß es konstruiert sei. Nach deren Untersuchung ist das Gesicht in drei gleiche Teile geteilt, die Länge der Nase ist gleich der Stirnhöhe und gleich der Länge des Untergesichts. Außerdem wies Ochenkowski nach, daß die Nasenmitte zugleich die Mitte der Gesichtslänge bildet und dieses Maß mit der Breite der Hand übereinstimmt. B. Haendke [11]) widerspricht jedoch aus der Beobachtung heraus, daß alle Selbstbildnisse Dürers diese Regelmäßigkeit aufweisen, der Annahme, er habe seinen Kopf konstruiert. In der Tat hat auch der Kopf der Weimarer Zeichnung diese Maße, und zwar sowohl die Zwei- und Dreiteilung, wie die übrigen Selbstbildnisse. Das gilt auch vom Kopf des »Schmerzensmannes«, wenn man die Verlängerung des Untergesichts, bedingt durch die geöffnete Stellung des Mundes, berücksichtigt. Dürer hat also wohl seinen Kopf nicht konstruiert in dem Sinne, daß er ihn in ein theoretisch ausgeklügeltes Schema preßte, sondern er fand in ihm eine Regelmäßigkeit vor, die mit dem Vitruvschen Schema, als er es kennen lernte, im großen und ganzen übereinstimmte. Die Freude an den Proportionsstudien und der Eifer, mit denen er sich ihnen hingab, ist wohl von der Freude an der Regelmäßigkeit seines Kopfes mitgenährt. Jedenfalls liegt hierin wohl ein Anlaß zu dem »Idealporträt« in München. Dürer wollte darin die Verhältnisse seines Kopfes in voller Klarheit zeigen, darum wählte er die Vorderansicht und sorgte durch eine ausgleichende Beleuchtung für eine gewisse Abschleifung der sonst überaus kräftigen Formen, die in der frühen Erlanger und der Weimarer Zeichnung [12]) am wirklichkeitsgetreuesten erscheinen. Im Münchner Bild wollte er dagegen sich repräsentativ zu einer Art »Idealporträt« emporheben. Dazu stimmt eine Beobachtung in bezug auf die Haartracht. Auf allen gemalten Selbstbildnissen (mit Ausnahme des von 1493, das seit 1921 im Louvre sich befindet) [13]) sehen wir Dürer im Schmuck überaus

---

[8]) K. Gerstenberg, Dürers Hand. Monatsh. f. Kunstwissenschaft. V (1912) 524.

[9]) L. Justi, Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken A. Dürers, Leipzig 1902 S. 49.

[10]) H. von Ochenkowski, Das Münchner Selbstbildnis A. Dürers. Repertorium XXXIV (1911) S. 423 ff., 435.

[11]) B. Haendke, Dürers Selbstbildnisse und konstruierte Figuren, Monatsh. f. Kunstwissenschaft V (1912) 185 ff.

[12]) Roh datiert sie auf etwa 1499, Pauli, Rep. XLI (1919) 26 auf 1506.

[13]) Madrid 1498, Der Trommler auf dem Flügel des Jabachaltars in Köln, 1500, der Herkules in Nürnberg (als Selbstbild, wohl mit Recht zur Erörterung gestellt von Roh, a. a. O.) München; die kleinfigurigen auf dem Rosenkranzbild in Prag 1506, der Marter der 10 000 in Wien 1508, dem Allerheiligenbild in Wien 1511.

reicher, künstlich gedrehter Locken. Jedoch sind diese nicht gleichmäßig gewachsen; wo er barhäuptig ist, wie auf dem Münchner Bild, aber auch bei dem Herkules in Nürnberg sieht man über der Stirn kurzes, ganz natürlich fallendes Haar und erst in halber Stirnhöhe fangen seitlich die Locken in einer Fülle an, die ziemlich überraschend ist, wenn man das Kopfhaar für sich betrachtet [14]). Der kurze Haarbüschel über der Stirn findet sich auch auf der Bremer Zeichnung, die sonst kein üppiges Haar aufweist, wieder. Ebenso fallen im Madrider Selbstbildnis, wie auf den Bildnissen des Rosenkranz- und Allerheiligenbildes schlichte Haare in die Stirn, im Gegensatz zu den seitlich aus der Kopfbedeckung hervorquellenden Locken. Ferner sind die Haare auf den drei Jugendbildern, der Zeichnung von 1484, der Erlanger Zeichnung, wie dem Pariser Porträt von 1493 durchaus nicht besonders stark, erst im Madrider Bild erscheint die üppige Lockenmähne, deren Fülle also Dürer nach diesen Beobachtungen stark übertrieben haben muß, um seiner Erscheinung durch diese feierliche Pracht mehr Gewicht und Würde zu geben [15]). Doch tat er das nur in den Bildern, die er für die Nachwelt malte. Sicher nicht aus gewöhnlicher Eitelkeit, sondern aus stolzem Selbstbewußtsein. Von um so größerem dokumentarischem Wert sind nun dagegen die Zeichnungen, in denen er sich gibt wie er ist. Die Weimarer Zeichnung enthüllt den intensiv Suchenden »von aggressiver Macht des Ausdrucks« in »selten erdnahem Eindruck« (Roh). Und in der Bremer Zeichnung? Durch das Datum 1522 erhält sie besondere Bedeutung als das einzige Selbstbildnis nach etwa 10jähriger Pause. Als solches hat es allerhand zu sagen. Die Gesichtszüge haben nicht mehr das kräftig Gespannte wie früher, die scharfen Falten von Nase zu Mund sind etwas Neues. Dazu kommt die müde zusammengesunkene Haltung. Der deutliche Leidenszug muß mit der Krankheit zusammenhängen, die Dürer seit der niederländischen Reise plagte. Ja, die Krankheit ist sicher der unmittelbare Anlaß zu der Zeichnung gewesen. Sie sollte, wie Anfangs bemerkt, ursprünglich nur eine Modellstudie sein. Offenbar wollte Dürer, durch den Abstieg in seinem körperlichen Befinden veranlaßt, sozusagen Bestand von sich aufnehmen. So setzte er sich ausgezogen vor den Spiegel. Der leidende Zug, der ihm in dem getreuen Abbild auffallen mußte, brachte ihn auf den Gedanken, die Zeichnung für einen Schmerzensmann zu benutzen, und so fügt er die Marterwerkzeuge und die seitlich wehenden Locken hinzu. Oder deutet die Zeichnung noch auf Tieferes als bloß körperliches

---

[14]) Man vergleiche die Mähne des Oswolt Krel in München, die überall gleich dicht ist.

[15]) Auf den übrigen Selbstbildnissen trägt Dürer eine abschließende Kopfbedeckung, die die Haare versteckt. So zeigt ihn die Zeichnung in Weimar, ferner der herausblickende Landsknecht auf der Kreuztragung der Großen Passion (B. 10), den Gerstenberg (a. a. O. S. 425) auf Grund einer Bemerkung von Wölfflin als Selbstbild einführte. Falls der Jüngling hinter dem Plankenzaun des Männerbades (B. 128), nach Haack (Funde und Vermutungen zu Dürer und zur Plastik seiner Zeit, Erlangen 1917 S. 76) und H. F. Secker (Zeitschrift f. b. Kunst, N. F. XXIX [1918] 135) Dürer vorstellt, ist jedenfalls nicht viel damit anzufangen. (S. den Widerspruch von Pauli, Rep. XLI [1919] 21). Auf der Bremer Zeichnung »da ist mir weh« hat Dürer dagegen wieder lange Locken.

Leiden? Leicht hat wohl Dürer das Leben nie genommen. Die absolute Schönheit und Vollkommenheit zu finden, mußte er verzichten, aber daß er sich innerlich leidend der Welt gegenüber verhielt, war bisher nicht bekannt. Jedenfalls wird es wohl nun verständlich, warum Dürer in späteren Jahren kein Bild mehr von sich malte. Was er an kraftvollem »Dennoch« der Welt hinstellte, sagen die vier Apostel in München. Sein eigenes Bild verkörperte ihm das nicht mehr. Bilder können ja auch Dokumente innerlichen Lebens sein.

BIOGRAPHISCHES ÜBER HEINRICH PARLER VON GMÜND DEN JÜNGEREN.

VON

EDMUND WILH. BRAUN, TROPPAU.

Mit 1 Abbildung.

Im XI. Bande des Codex diplomaticus et epistolaris Moraviae (Brünn 1885) ist unter Nr. 333 eine zu Brünn vom 22. August 1384 datierte Urkunde abgedruckt, in welcher der Stadtrat von Brünn den zu Köln ersucht, er möge eine lebenslängliche Rente, welche Drutginis, Gemahlin des Heinrich von Gemunde, Baumeisters des mährischen Markgrafen Jobst, in Köln hat, dem Michael von Savoyen ausfolgen. Vom 22. September 1387 ist weiterhin in demselben Bande (Nr. 452) eine zweite Zuschrift des Brünner Rates an den von Köln veröffentlicht, in dem letzterer gebeten wird, er wolle dem lapicida Heinrich von Gemunden helfen, damit die ihm von seiner Frau Drutginis, der Tochter des Kölner Baumeisters Michael, abgetretenen 20 Gulden jährlichen Zinses auf ihn übertragen werden. Diese beiden Stellen sind schon lange in die kunstgeschichtliche Literatur übergegangen und u. a. von Joseph Neuwirth verwendet worden. Entgangen sind aber bisher unserer Forschung drei Nachträge in derselben Angelegenheit, die Berthold Bretholz im XV. Band desselben »Codex diplomaticus etc.« (Brünn 1903) mitgeteilt hat, und die uns glücklicherweise in den Stand setzen, zwei wichtige Fragen der mittelalterlichen Baugeschichte endgültig zu lösen. Am 31. März 1381 (Nr. 216) tritt Drutginis »wilne doichter meister Michaels des werkmeisters zue me doeme in Coelne« ihrem Bruder Michael die Rente ab, die ihr die Stadt Köln zu zahlen hat (Stadtarchiv Köln). Gleichfalls im Kölner Stadtarchiv befanden sich die beiden anderen Urkunden, in denen unter Nr. 276 (1387, 13. November ddo. Brünn) Heinrich von Gemunde zwei Kölner Bürger, wegen die seiner Frau Drutginis von der Stadt Köln jährlich zu entrichtenden 20 Goldgulden

[1]) Peter von Parler Gmünd. Prag 1891. S. Index s. v. Drutgivis u. »Heinrich v. Gmünd«.

Leibzins bevollmächtigt und in dem zweiten (Nr. 277 vom selben Datum) derselbe Heinrich von Gmünd den Empfang von 100 Goldgulden für 5 Jahre Leibzins bestätigt. Und diese beiden letztgenannten Urkunden tragen jeweils das rote Wachssiegel des Heinrich von Gemünd, das ich hier abbilde. Es trägt in einem Vierpaßfeld das bekannte Parlerzeichen und um dasselbe die Umschrift: »S. HEINRICI DE FRIBVRK«. Dadurch wird zur Evidenz festgestellt, das Neuwirths Theorie, Heinrich von Gemünd sei ein Mitglied der Parlerfamilie, richtig ist und ferner können wir dem Siegel mit derselben Sicherheit entnehmen, daß der Meister kein Sohn des alten »Heinricius Parlerius a Colonia magister de Gemund in Suevia« und somit auch kein Bruder des bekannten Prager Dombaumeisters Peter Parler, sondern der letztgenannte Neffe und ein Sohn des Johannes Parler oder Hans von Gmünd war, der 1356 nach dem Erdbeben an die Bauhütte des Basler Münsters[2]) berufen, und 1359 als Werkmeister am Freiburger Münster[3]) angestellt wurde. Im Jahre 1365 weist ihn Neuwirth auf dem Prager Hradschin nach. Offenbar ist nun Heinrich während der Freiburger Tätigkeit seines Vaters daselbst geboren, denn er hat nach der Sitte der Zeit seinen Geburtsort in die Siegelumschrift stechen lassen. Die Legende auf dem Siegel seines Vaters Hans lautet auf einer Urkunde im Freiburger Stadtarchiv (8. Januar 1359), in der er sich selbst als »burger von Friburg« bezeichnet, folgendermaßen: † S(igillum) mag(ist)ri ioan(n)is lapicide de gamundie«, wodurch seine Geburtsstadt festgelegt erscheint. Ein zweitesmal finden wir übrigens das Parlerzeichen des Meisters Hans an der unteren Südwand des Hauptturmes des Freiburger Münsters aufgemalt, und zwar rot auf weißem Schildgrund und mit den Steinmetzhämmern belegt. Diese Feststellung liefert wieder einmal den lebendigen Beweis dafür, wie wichtig es ist, in allen kunstgeschichtlichen Fragen das sphragistische Materiál unbedingt jederzeit zu Rate zu ziehen.



Siegel Heinrichs Parlers.

Gleichzeitig erledigt sich damit auch die Theorie F. H. Hoffmanns[4]), wonach der Meister des Ostchors von St. Sebald in Nürnberg mit unserem Meister Heinrich Parler »von Friburk« identisch sei. Das von Hoffmann (a. a. O. S. 63) abgebildete

---

[2]) Beiträge zur Geschichte des Basler Münsters III. E. Laroche, Das Münster vor und nach dem Erdbeben. Basel. 1885. S. 43.

[3]) Gütige Mitteilung des Herrn Archivdirektor Dr. P. Albert in Freiburg. Vgl. Freiburger Münsterblätter V 1909 S. 38.

[4]) Die Sebalduskirche in Nürnberg. Wien 1912. S. 63 ff.

Zeichen des Nürnberger Ostchormeisters ist kein Parlerzeichen, was übrigens Hoffmann selbst zugibt und auch zeitlich ist eine Zusammenlegung der beiden Baukünstler und Steinmetze schon deshalb unmöglich, weil der Nürnberger Meister unbedingt älter sein muß als Heinrich Parler von Freiburg, der frühestens im Jahre 1359 geboren sein kann. Von 1381 bis Anfang 1387 finden wir Meister Heinrich in Brünn, doch schon am 17. April desselben Jahres erscheint er nach einer Ulmer Urkunde [5]) als am Neubau des dortigen Münsters beschäftigt und die letzte Nachricht, die wir über ihn besitzen, meldet, daß ein Enrico de Gamodia im Jahre 1391 an die Mailänder Dombauhütte [6]) berufen wurde; nach allgemeiner Anschauung ist dieser letztgenannte Enrico jedenfalls identisch mit unserem Meister Heinrich Parler von Freiburg.

MASOLINO ODER MASACCIO IN NEAPEL?

VON

AUGUST SCHMARSOW.

Im Repertorium XLII, 4/6 S. 230 ff. kommt W. Rolfs bei Gelegenheit Grünewalds auf zwei Tafelbilder des Nationalmuseums in Neapel zu sprechen, welche die Himmelfahrt Mariens und die Gründung der Basilica Liberiana in Rom, S. M. Maggiore auf dem Esquilin, darstellen. Die Angaben, die darüber beigebracht werden, zwingen mich als einen Nächstbetroffenen, wenn auch Ungenannten, darauf zurückzukommen.

Die beiden Tafeln »wurden nacheinander dem Fra Angelico, Gentile da Fabriano und dem Masaccio zugeschrieben, bis man sich allgemein auf den Tommaso di Cristoforo Fini, gen. Masolino di Panicale einigte«. Die Berufung dabei auf Ad. Venturi, Storia dell' arte ital. VII, S. 84, schiebt die Verantwortung für die behauptete Tatsache allgemeiner Einigung dem römischen Fachvertreter zu. Der deutsche Verfasser einer Monographie über Masaccio und Masolino (Cassel 1900) darf sich einem solchen angeblichen Majoritätsbeschluß gegenüber wohl befremdet fühlen.

»Die Tafeln stammen aus Rom und kamen erst 1760 aus dem Besitz der Farnese nach Neapel«, wie Filangieri di Candida, La Galleria nazionale di Napoli zu Nr. 17 beibringt. »Es ist mit einer an Gewißheit grenzenden Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß sie zu dem Altar gehören, den Masolino um 1420 (Nein, zunächst ergibt sich nichts über Autor und Zeit aus solcher Kombination!) für eine von den Kölnern der

---

5) Hartmann, Die gotische Monumentalplastik in Schwaben, S. 146. Vgl. auch I. Baum, Gotische Bildwerke Schwabens 1921. S. 106.

6) Carstanjen, Ulrich von Ensingen. 1893. S. 17.

Maria Schnee geweihten Kapelle in Groß St. Marien anfertigte.« (Da sind die Kölner in Rom wohl nur die Folge der Verdeutschung römischer Kirchen mit Anklängen an Köln. Es handelt sich um eine Stiftung der Colonna in Rom!) Dann erst käme Vasari zu Wort und damit die Autorfrage an die Reihe.

Unser immer noch unentbehrlicher Gewährsmann über diese Periode der italienischen Kunstgeschichte bespricht die beiden Stücke in seiner Vita des Masaccio, nicht des Masolino, die vorangeht, d. h. mit vollem Bewußtsein über diese Entscheidung. »Er (d. h. Masaccio) machte außerdem (nämlich dem Freskenzyklus der Kapelle des Kardinals von S. Clemente in der Kirche dieses Namens) noch manche Tafelbilder in Tempera, welche in den Wirren Roms verlorengegangen sind. Eines in der Kirche S. M. Maggiore in einer kleinen Kapelle nahe bei der Sakristei.« Der Altar befand sich, wie aus Beschreibungen der Basilika erhellt, am Ende des Seitenschiffs, sogleich rechter Hand des vom Haupteingang kommenden Besuchers, gegen den Turm zu

Doch wir müssen der Übersetzung bei Rolfs genau nachgehen: »Darauf sind vier Heilige, die so gut ausgeführt sind, daß sie wie Flachbilder erscheinen. (Im Text steht di rilievo; Vasari meint also gerade das Gegenteil: nicht flächenhaft, sondern wie erhabene Arbeit, wie plastische Bildwerke, erscheinen diese gemalten Heiligenfiguren, durch die Kraft ihrer Modellierung). »Und in der Mitte Maria Schnee« (italienisch deutlicher: »Santa Maria della Neve«, d. h. die Madonna, die unter diesem Beinamen verehrt wird, der sich auf das Schneewunder bezieht, das sich allhier auf dem Esquilin ereignet hat. Das versteht auch Rolfs selbst ganz richtig, indem er es auf eins der Bilder bezieht und im folgenden das andre erkennt, das er nur im Widerspruch zu dem Mittelstück oder in Gegenüberstellung zu dem vermeintlichen rechten Flügel mit den vier Heiligen, nun »als linken Flügel?« einführt). »Und das Bildnis des Papstes Martin »di naturale«, der mit einer Hacke die Grundrißlinien dieser Kirche umreißt. Und bei ihm ist der Kaiser Sigismund II.« (Darnach könnte man, jener Annahme des rechten Flügels folgend, hier wieder zwei Einzelfiguren vermuten.) »Als ich eines Tages dies Werk mit Michelagniolo betrachtete, lobte er es sehr und fügte hinzu, jene hätten zur Zeit des Masaccio in Rom gelebt.« (Die Ortsangabe Rom steht nicht im Text Vasaris. Sie ist eine willkürliche und wie sich sogleich zeigen wird, irreführende Einschaltung in die Quellenschrift, deren Wortlaut wohlweislich abgewogen ist. Auch der Zusatz »di naturale«, = nach dem Leben gemachtes Porträt, steht nur bei dem des Papstes Martin V. aus dem Hause Colonna, nicht auch bei Sigismund; auf dem Neapeler Bildchen könnte man diesen nur in dem, als Patritius Johannes der Legende gemeinten, weltlichen Herrn, gegenüber dem Papste Liberius, vermuten, weil die Bildnisfigur im Papstornat, bei der Umgrenzung des Schneefeldes mit der Hacke, von dem Archidiakon und zwei Kardinälen begleitet wird, während die Zeugen jenseits des kreuzförmigen Grundrisses mit frommer Aufmerksamkeit darauf niederschauen.)

Kritisierend bemerkt der Übersetzer zu dem Text: »Die bei Vasari so häufige

Mischung von Richtigem, Wahrscheinlichem und Falschem! — Sigismund erhielt die Kaiserkrone erst am 31. Mai 1433, als Martin V. bereits zwei Jahre tot war.« (»Daran zu erinnern ist ganz unnötig«, hatte ich in meinen Masacciostudien III S. 76 schon 1898 drucken lassen. »Martin V. kannte den römischen König vom Konzil zu Konstanz her«, — aus dem Otho Colonna 1417 als neugewählter Papst hervorging. Und Michelangelo hat nichts weiter ausgesagt, als daß beide Zeitgenossen waren und damals gelebt haben, als Masaccio das Bild in Rom malte.) Rolfs aber versichert gegen dieses Zeugnis: »Nicht Masaccio, sondern Masolino malte das Altarbild von Maria Schnee«, als ob er selbst dabei zugesehen hätte. »Was Sigismund betrifft, so konnte Masolino ihn sehr wohl durch Pippo Spano, seinen Feldherrn in Ungarn, kennen gelernt haben, mit dem Masolino urkundlich 1427/29 zu tun hatte.« Damit aber gibt er, auch im Widerspruch zu Venturis Datum um 1420, einen viel zu späten Zeitpunkt für die Entstehung des Neapeler Bildchens, gegen den jeder genaue Kenner der florentinischen Frührenaissance Einspruch erheben wird. Ich hatte auf Grund der Regesten des Papstes, der bis 1424 im Palast bei S. M. Maggiore gewohnt hat und erst im Januar in dem wieder hergestellten Familienpalast bei St. Apostoli nachweisbar ist, und auf Grund der Chronologie des Malers, die Jahre 1421 bis 23 als möglich aufgewiesen. Doch kommt es hier vorerst darauf an, die Anordnung des kleinen Altarwerkes für die eine der vier Colonnakapellen in der Basilika festzustellen. Die vier Heiligenfiguren, die Vasari zuerst nennt, bildeten offenbar die Flügel, es fragt sich nur, ob einzeln oder paarweis aufgestellt. Die Mitte nahm nach der richtig aufgefaßten Angabe derselben Quelle die Madonna ein, St. Maria della Neve, d. h. die Himmelfahrt in der Engelglorie. Dies wird auch durch einen Fund bestätigt, den ich schon 1884 in den Glasschränken der Vatikanischen Bibliothek gemacht hatte und zehn Jahre darauf veröffentlichen konnte: die ikonographisch notwendig dazu gehörige Predella mit der Bestattung der Leiche durch die Apostel nebst kerzentragenden Engeln, die mir die nächste Verwandtschaft zu denen am Thron der St. Anna selbdritt in Florenz bezeugten. Damit wird das Historienbild auf die Rückseite verwiesen, das bei geöffneten Flügeln nun von zwei Einzelgestalten der doppelseitig bemalten Heiligentafeln eingerahmt erscheinen mochte. Für diese Anbringung konnte auch die nämliche Gegenüberstellung am ehemaligen Hochaltartabernakel der Basilika, in Reliefs von Mino, denen das Triptychon als Vorlage gedient hatte, bereits damals angerufen werden. Vgl. m. Melozzo da Forli 1886 S. 36. Letarouilly, Édifices de Rome moderne III, 309; jetzt auch phot. Aufnahmen vorhanden.

Soviel zur Berichtigung der Rolfsschen Angaben über die Tafeln in Neapel. Eine Hauptsache von prinzipieller Bedeutung für die Kunstwissenschaft ist aber der Entscheid über die Frage, was uns Vasaris Zeugnis heute noch bedeutet. Woraufhin halten sich Kritiker des XX. Jahrhunderts für berechtigt, dies Zeugnis kurzer Hand abzuweisen und statt Masaccio seinen ältern Genossen Masolino als Autor des Colonnaaltärchens zu verkünden? Wer die ausgesprochene, persönlich gefärbte Über-

zeugung Michelagniolos in Rom, von der uns Vasari erzählt, einfach in den Wind schlägt, tut damit einen folgenschweren Schritt: damit wird die philologisch-historische Methode einfach über den Haufen geworfen, zugunsten des Kennerurteils moderner Menschen. Diesem Beispiel angeblich dahin geeinigter Stimmführer vermag ich, der Autor jener ausführlichen und gewissenhaften Monographie über beide hier in Frage stehenden Maler, mich nicht anzuschließen. Ich bin der Verwandschaft zwischen Masolino und Masaccio, die Vasari als Lehrer und Schüler bezeichnet, durchaus gerecht geworden und habe die Gruppe der Frühwerke, die im Anschluß an die unbezeichnete Madonna in Bremen vom Jahre 1423 für Masolino in Anspruch genommen werden könnten, selber zusammengehalten. Aber was haben wir denn Sicheres von Masolino außer den sechs Deckenbildern im Chor der Kollegiatkirche von Castiglione d'Olona, die er mit seinem Namen Masolinus de Florentia beglaubigt hat, als er 1425 von dort nach Ungarn weiter zog, um dem Begehr des Pippo Spano zu entsprechen. Durch die noch frischen Erinnerungen, Typen und Bildnisse aus Ungarn, vielleicht auch Österreich oder Böhmen, mit ihren modischen Trachten, bezeugen sich auch die Wand- und Deckenmalereien des Baptisteriums von Castiglione mit der Jahreszahl 1435 am Spitzbogen des Altarhauses als Werk desselben nach Italien zurückgekehrten Florentiners. Wer aber diese Fresken nur aus den wenigen photographischen Aufnahmen von Brogi oder bei Diego di Sant' Ambrogio kennt, die Deckenbilder in der Kirche jedoch vielleicht gar nicht, der ist durchaus nicht berechtigt bei einer Entscheidung gegen Vasari mitzustimmen. Das Tafelbild mit dem Schneewunder, das nur in Rom gemalt sein kann, als die Lehre Brunelleschis zur perspektivischen Konstruktion eines Schauplatzes noch neu und ungewohnt war: die fast noch gotische Erscheinung der Halbfiguren Marias und ihres Sohnes in kreisrunder Öffnung am Himmel droben ist nicht mit einbezogen in diese Raumperspektive und Gestaltenverjüngung; die Durchführung der letzteren mitsamt römischen Architekturkulissen jedoch so streng und folgerichtig nach der vorgeschriebenen Regel, daß die Figuren schon des Vordergrundes darunter leiden, daß sich im Gegensatz zur gedrängten Aufstellung hier die Raumleere in der Mitte fühlbar macht und die Puppenhaftigkeit der letzten Zuschauer hinten. Grade diese Symptome sprechen allesamt für den persönlichen Freund des Brunelleschi Masaccio, während eine solche Konstruktion, die Figuren und Schauplatz perspektivisch einheitlich zusammenfaßt, im ganzen Lebenswerk des Masolino vor 1436 nicht vorkommt. Sollte nun aber gegen Michelagniolos und Vasaris Zeugnis doch zugunsten von Masolinos Autorschaft entschieden werden, so könnte dies methodisch nur auf Grund seines frühesten erhaltenen und einzigen bezeichneten Werkes, der 1425 entstandenen Deckenbilder in Castiglione, geschehen. Da gibt es auch eine Himmelfahrt Marias, deren Engelglorie vollständig von der in Neapel abweicht. Also darf ich auf meine eigene vorurteilsfreie Entscheidung von 1895/99 zurückverweisen.

AUS S. FRANCISCO ZU ASSISI.

VON

AUGUST SCHMARSOW.

Zu meiner Publikation des Forschungsinstituts für Kunstgeschichte an der Universität Leipzig: Kompositionsgesetze der Franzlegende in der Oberkirche zu Assisi (mit 14 Lichtdrucktafeln, Leipzig 1918, Kommissions-Verlag von Karl W. Hiersemann) kann ich noch folgende Maßangaben mitteilen, die ich in meinen Aufzeichnungen aus dem Jahre 1904 gefunden habe. Man vergleiche dazu das Schema der Aufteilung des Bilderzyklus über die Wände des Langhauses auf Tafel I.

Vom Laienalter ausgehend ist zu bemerken, daß die vier ungefähr 18—19 Schritte (9 Passus) breiten Gewölbejoche unter sich nicht ganz gleiche Länge haben. Das erste A und das letzte D ergeben beim Entlangwandeln, von Pfeiler zu Pfeiler gezählt, je 20 Schritte oder 10 Doppelschritte (Passus), das zweite B und das dritte C sind etwas kürzer, wie auch das Ausmaß der je drei unter einer Arkade aufgereihten Wandgemälde bestätigt.

Für jedes Bild unter dem ersten Kreuzgewölbe braucht man, von aufgemalter Säule zu Säule gerechnet, 6 Schritte = 3 Passus, so daß also 9 Passus auf die Historien, der zehnte auf die Umrahmung entfallen.

Im zweiten und dritten »Grundquadrat« sind die Gemälde nicht genau ebenso breit, sondern erfordern von Säule zu Säule nur 5½ Schritte.

Im letzten Joch, zu dem das quergelegte Rechteck des Eingangs E hinzugenommen ist, um nach Wegmeißelung des untern Endes der Gewölberippe je vier Bilder an der Längswand anbringen zu können und je eines links und rechts an der Schlußwand, zu den Seiten des paarigen Portals, messen die ersten drei Historien je 5 Schritte, das letzte, wie die an der Eingangsseite, je 6 Schritte. Da auch die Höhe der Gemälde selbst 3—3,25 Meter beträgt, bei 3 Meter Breite, so sind sie als quadratisch beabsichtigt, wie die Kreuzgewölbe selbst auf dem Grundquadrat, das nur durch die Unterkirche mitbestimmt ward.

Der richtige Abstand für den Betrachter wird durch die Wandelbahn von der Breite der Türen links und rechts vom Mittelpfosten, also nach beiden Langseiten des Laienhauses zu, vorgeschrieben. Der Weg soll links vom Altar beginnen und rechts vom Altar endigen, so daß nur in der Mitte durch das Portal eine größere Pause eintritt, die den Zyklus von 28 Bildern in zwei Hälften teilt.



Abb. 1. Rembrandt, Verschwörung des Julius Civilis, Stockholm.

REMBRANDT BETREFFEND

VON

CARL NEUMANN (HEIDELBERG).

1. Die vier Münchener Handzeichnungen zu Rembrandts Stockholmer Gemälde der Verschwörung des Julius Civilis.

Gegen meine Erklärung der Entstehung des Civilisbildes (Aus der Werkstatt Rembrandts, 1918) sind Einwendungen gemacht worden [1]. Ich wollte darauf sogleich antworten, um nicht die Meinung aufkommen zu lassen, daß ich mich der Kritik füge. Aber der Wunsch, zuvor nochmals die Originale der Civilis-Zeichnungen zu sehen, hat sich erst kürzlich, im September 1923, erfüllt. Es sei zunächst eine Vorfrage besprochen; die Einzelerörterungen folgen.

Aus wochenlanger Beschäftigung mit dem Originalgemälde in Stockholm war mir die Beobachtung gelungen, daß hier auffällige und fast grobe, für Rembrandt unerhörte Unstimmigkeiten erkennbar sind, »Reuezüge« (pentimenti), die auf einer und derselben Leinwand glänzende Beherrschung der optischen Raumillusion und ein Versagen dieser Kräfte, Fehler und technische Mängel und ein Bemühen, sie zu verbessern, beobachten

[1]) H. Kauffmann, Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, Berlin, 1919, S. 108 ff. Repertorium für Kunstwissenschaft, 43 (1921), S. 116 ff.

lassen. Diese merkwürdige Tatsache suchte ich durch eine Hypothese, die Annahme einer nachträglichen Korrektur zu erklären, wie sie für Rembrandt durch den zufälligen äußeren Zwang veranlaßt war, das Bild in ein anderes Format zu bringen und zu verkleinern. Diese Beobachtungen können nur vor dem Original kontrolliert werden, und daß die Kritik auf meine Erklärung des Sinnes der Veränderungen nicht eingeht, sondern eine Gegenhypothese bringt, läßt vermuten, daß es ihr an Studium des Originals mangelt. Zu dieser Unzuständigkeit gesellt sich die Behauptung eines angeblichen Gesetzes Rembrandtischen »immanenten Stilwillens«, das über den Zufälligkeiten eines einmaligen Bilderschicksals stehe und einem »Urerlebnis« des Künstlers entspringe. Die letzte Gestalt des Bildes zeige also keine zufällige nachträgliche Korrektur sondern das Normalgesicht des späten Rembrandt, sogar in »gesetzlicher« Form. Auch der Kritiker hält die endgültige Gestalt nicht für eine ursprüngliche, sondern für eine korrigierte (nur in früherem Zeitpunkt korrigierte) und befindet, »während der Arbeit habe der Maler seinem Stilwillen nachgegeben«. Unsere Vorbehalte angesichts gewisser modischer Schlagwörter und ihrer wissenschaftlichen Verwendbarkeit sollen uns nicht hindern, zuzugeben, daß es so etwas wie formal-ornamentalen Zwang geben kann — ich habe selber vor langem in meinem größeren Rembrandtbuch von Zwangsvorstellungen gesprochen —, einen Zwang, der, sei es dauernd und gleichbleibend, sei es im zeitlichen Ablauf wechselnd und vorübergehend, den Genius bindet. Gesetzt also, das wäre so, so müßte sich das, was in der Gestaltung trieb- und zwangsmäßig ist, am unmittelbarsten im ersten Entwurf äußern, wo noch keine Überlegung und Selbstkritik die Macht des dumpfen Stilwillens (»immanenter Stilwille«, Folge eines »Urerlebnisses«) zersetzt. Überall in Goethes Urfassungen des Götz, Faust, Meister waltet, verglichen mit den späteren Umarbeitungen, Naivität und Dämon gegen Ratio. Das gleiche mag bei Rembrandt ebensosehr für harmlos von dem natürlichen Modell angeregte Gestaltungen gelten wie für Kompositionsentwürfe eigener Erfindung, in denen irgendein Eigengesetzliches, Unbewußtes dem Künstler die Hand führt und zwingt. Es gibt eine berühmte Warnung von Talleyrand: »méfiez vous de vos premières impressions; elles sont presque toujours sincères.« Das aufrichtig Triebhafte kommt nur in ersten Eindrücken und Ausdrücken, kaum während der späteren Arbeit, zu Wort. Was nachher kommt, ist Überlegung, Verstand, Anpassung, alles eher als »immanenter Stilwille«.

Welches soll nun dieser Stilwille sein, dem der Maler während seiner Arbeit »nachgegeben« habe? Er wird mir folgendermaßen genau definiert entgegengehalten: er äußere sich in Rembrandts Altersperiode als ein Paralysieren der Raumillusion durch ein flächenmäßiges Neben- (statt Hinter-)einanderordnen der Bildgegenstände. Ich verstehe natürlich, was mit diesem »Gesetz« gemeint ist, muß aber warnen, Beobachtungen, an denen Richtiges ist, über ihr Geltungsgebiet auszudehnen. Sonst geraten die beliebten kunstgrammatischen Regeln mit den Tatsachen in Widerspruch. Über die umständlichen Bemühungen um die angeblich paralysierte Raumillusion im Bereich der Civiliszeichnungen möchte ich also sprechen.

Von den fast qualvollen Anstrengungen, in dem Stockholmer Gemälde die Raumabstände fühlbar zu machen, hat mein Buch gehandelt. Die Bildanordnung des Gemäldes und der größten Münchener Zeichnung Nr. 409 ich unterscheide im folgenden die Zeichnungen nach den Nummern des Katalogs von H. de Groot, die auch den Bildern hierneben beigesetzt worden sind) läßt vor- und zurückspringende Teile der Bildfassade wechseln, Pfeilerstirnen und Nischen, wie ich es als barockräumliches Element des Aufbaus ähnlich für die Nachtwache in meinem größeren Rembrandtbuch (3. Ausgabe S. 308, ebenso

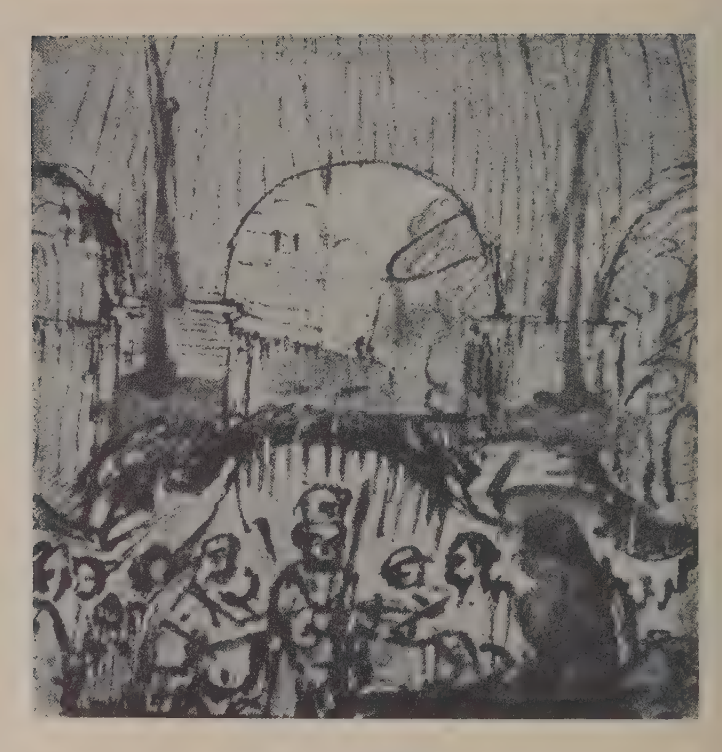


Abb. 2. Zeichnung 412.

4. Ausgabe von 1924) nachgewiesen und in einem graphischen Grundrißschema faßlich zu machen versucht habe. Die nämliche Fassadengestaltung beherrscht das Civilisgemälde. Die Hauptfigur und die Figuren am rechten Tischende bilden konkave Tiefennischen und Intervalle zwischen den dem Beschauer näheren, dunkel vorspringenden Raumschichten. Auf dem Entwurf 409, der den größeren Figurenapparat des geplanten Gemäldes bewahrt hat, ist dieser Rhythmus vollkommen deutlich; er wirkt sehr stark räumlich. Als räumlicher Effekt wirken übrigens die vier Zeichnungen verschieden. Aus Nr. 412 spricht eine räumliche Wirkungsabsicht, die kaum zu überbieten ist. Hinter der nachträglich aufgepinselten Silhouettenfigur des vordersten Vordergrundes rechts ist dem Tisch durch schachbrettartige Parallelschraffuren Tiefenrichtung gegeben worden (was nur am Original deutlich wird). Darauf folgt die Vielzahl der Figuren, darnach die Baldachinrückwand, dann die Architekturarkade und in ihrer Öffnung eine abermalige Raumstufung, die nur diese eine Zeichnung kennt. Der Turm, der mit den Baumkronen den Ausblick ins Freie füllt, ist in zwei Raumschichten gegliedert. Sein runder Körper hat hier einen breiten, eckigen Unterbau in Art eines Wehrgangs, auf dem eine Wache mit einer Lanze steht. Mehr Raumschichten kann man bei so kurzen Entfernungen kaum leisten. Auf andere raumbildende Faktoren habe ich bereits früher hingewiesen. Ich meine die Zugstangen der gleichen Nr. 412, an denen ähnlich wie auf der Radierung B 69 Ampeln hängen.

Eine ganz entsprechende Raumwirkung erzeugen auf Nr. 410 die rätselhaften, ansteigenden Schräglinien, die ich mangels besserer Erklärung als Zeltstangen, die die Stoffmasse des Baldachins tragen, gedeutet habe. Zu dieser Schwierigkeit hat die Kritik kein Wort der Aufklärung beigebracht. Inzwischen habe ich bemerkt, worauf der Kollege Prof. Bredt in München mich hingewiesen hat, daß ein Ansatz ähnlicher Linien- und Raumbildung auch auf der großen Zeichnung 409 vorkommt, nämlich am linken Rand in der Mitte die kurze Diagonallinie innerhalb der linken Arkadenöffnung. Bei der schwierigen Auslegung Rembrandtscher Notate in der Kurzschrift seiner Zeichnungsart ist das wiederholte Vorkommen ähnlich gerichteter Linien ein Beweis, daß der Meister damit einen bestimmten Sinn verbunden hat. Denn Schnörkel sind es keine. Diese sogenannten Zelt- und Zugstangen wirken als schräg vorstoßende Linien raumschaffend, genau wie die verkürzten Löwen der Treppenwangen.

Als diese, auf drei Zeichnungen sich wiederholenden Schräglinien mit der Architektur durch die Verstümmelung des Bildes verschwanden, blieb Rembrandt für den Rumpf des Bildes peinlich bemüht, mit veränderten Mitteln Raumillusion zu erzeugen, und diese Mittel am Original nachzuweisen, war meine Hauptabsicht. Ich finde andere Kräfte als den »immanenten Stilwillen« der Flächenwirkung, und hier liegt also ein schroffer Unterschied der Auffassungen und der kontrollierbaren Beobachtungen vor. Auch halte ich nach wie vor die große Zeichnung 409 für den dem Gemälde nächststehenden Entwurf.

Auf der anderen Seite wird dieses Blatt umgekehrt als Frühentwurf in Anspruch genommen und eine Gegenhypothese über den mutmaßlichen Ablauf der Entstehung des Civilisbildes aufgebaut, welche sich in Phantasien über einen möglichen, vom Amsterdamer Magistrat genehmigten Urentwurf, eigenmächtige Abänderungen Rembrandts und daraus entstandene Zwistigkeiten ergeht. Meine eigene Hypothese hat wenigstens den Vorzug, daß sie auf tatsächliche Beobachtungen raumillusionistischer Korrekturen gegründet ist, die in dem verkleinerten Gemälde das leisten sollten, was in dem ursprünglichen großen Format ganz andere Motive im Dienst des gleichen Zieles leisteten.

Man bemerkt unter den Entwürfen einen Hauptunterschied, je nachdem die Hauptfiguren statuarisch isoliert oder sich überschneidend zu einer Gruppe geballt sind. Da die letztere Eigenschaft das Gemälde beherrscht, müssen Zeichnungen mit gleicher Eigenheit als ihm nächststehend angesehen werden. Blatt 409 (die große Zeichnung) enthält Korrekturen, die ich hier als Erster anführe, völlig im Sinn stärkeren gruppenmäßigen Zusammenschlusses. Diese Korrekturen habe ich selber früher unerwähnt gelassen. Ich spreche von den zwei Rückenfiguren, die in der Mitte des Bildes diesseits des Tisches in Schattenlavierung gegeben sind, der Sitzende mit vorgestreckter Schale und der rechts von ihm Stehende. Die Sitzfigur hat zwei Köpfe übereinander und einen doppelt gezeichneten linken Arm. Sie ist bei der Erhöhung des Tisches um Kopflänge und halbe Armlänge gewachsen, um mit den Figuren hinter dem Tisch besser zusammenzuschließen und um einen breiteren Schirm gegen das Licht zu bilden. Der Kopf der Sitzfigur wurde mehr nach links gerückt und ebenso die Schale in der Hand. Die stehende Figur hat drei Köpfe und hat statt der aufgereckten eine vorgeneigte Haltung bekommen. Der Sinn der Änderungen ist klar. Beide Figuren neigen nach der Korrektur stärker zur Civilisgestalt; der Ausdruck des Zusammenschwörens um Civilis wird verstärkt. Das Zusammendrängen der Figuren hängt wohl auch mit Rembrandts Entscheidung für den Ort der Lichtquelle, das Licht auf dem Tisch, zusammen. Denn das Licht, in Höhe der Figuren auf den Tisch gestellt, hat begrenzteren Aktionsradius als ein Deckenlicht oder offenes Feuer oder diffuses Tageslicht. Und nun besteht in der Lichtführung der fernere engste Zusammenhang der großen



Abb. 3. Zeichnung 409.

Zeichnung 409 mit dem Gemälde. Nur diese Zeichnung hat in dem Rembrandtschen Hauptentscheid vollkommene Einerleiheit mit dem Gemälde. Die verdeckte Lichtquelle, auf dem Tisch stehend angenommen, ist die letzte Entscheidung Rembrandts für das Civilisbild geworden. Andere Entwürfe sind ihr vorangegangen; aber eine Zeichnung, die wie 409 in diesem Hauptentscheid völlig mit dem Gemälde übereinstimmt, muß die letzte oder späteste uns erreichbare sein.

Ihr vorangegangen ist jedenfalls 412, wo zuerst der Gedanke des auf dem Tisch stehenden, durch eine silhouettierte Figur verdeckten Lichtes auftaucht. Dieses Blatt ist besonders lehrreich, weil es vielleicht dreierlei Stufen und Versuche schichtenweise beobachten läßt. Die außerordentlich durchgeführte Bestimmtheit der Architekturangaben, Kämpfersimse, der Sockel des Turmes im Durchblick des mittleren Arkadenbogens, belebt durch ein Figürchen, läßt fast an beabsichtigte Tagesbeleuchtung denken. Darnach kommen die übergezeichneten Ampeln an den Zugstangen, d. h. ein Versuch mit künstlichem Licht, Oberlicht. Endlich die letzte Auskunft: das Licht wird auf den Tisch gestellt. Dagegen arbeiten die Blätter 410 und 411 mit gänzlich anderen Beleuchtungsgedanken. Von 410 steht bereits in meinem Buch zu lesen, ja de Groots Katalog hat es längst beobachtet, daß das Licht aus dem Hintergrund komme: brennendes Feuer oder Fackel. Es ist eines der nicht seltenen Lastmanschen Motive bei Rembrandt. Lastmans Junoopfer in Stockholm und eine Danziger Zeichnung, Jerobeams Opfer (Secker in Zeitschrift für bildende Kunst N. F. 31, 1920, 37 ff.), zeigen Opferfeuer und Rauch, ebenso Rembrandts Medea B 112. Die Folge der bezeichneten Lichtanordnung ist, daß die Figuren der Zeichnung 410 dunkel gegen hell stehen, d. h. silhouettenmäßig erscheinen. Diese klecksartige Erscheinung ist keineswegs, wie man mir einwendet, Zufall, als habe Rembrandt von ungefähr eine schmierende Feder in die Hand bekommen. Rembrandt zeichnet auf allen diesen Blättern Schattenfiguren und beleuchtete ganz verschieden. Entgegen den unausgefüllten Umrißfiguren werden für Figuren, die als Silhouetten beabsichtigt sind, deckende Pinsellavierung oder, wie in Blatt 410, Füllung mit Tusche verwendet. Daß das kein Zufall, sondern Absicht ist, beweisen die ausgesparten weißen Stellen und die mit **spitzer** Feder gegebene Bezeichnung des Rauchs um das Feuer und die Angabe der Turmgliederung im Hintergrund. Darnach kam Rembrandt von dem Gedanken, mit offenem Feuer zu beleuchten, ab und versuchte es in 411 mit Oberlicht aus einem Deckenbaldachin. Ein solcher Baldachin kehrt in wechselnder Form auf allen diesen Zeichnungen wieder und gehört zu den Motiven, die von Anfang an zur Auswahl bereitlagen. Er begegnet einmal wie ein Lampenschirm an der Decke niederhängend und gleicht dem Rembrandt wohlbekannten Baldachin in Dürers Marienleben B 82 auf der Verlobung Mariae. Sonst hat er die Form eines Zeltes oder einer Abschlußwand, was Rembrandt allzeit ein geläufiges Rezept war und z. B. in Leonardos Abendmahl von ihm in seine Nachzeichnung hineinkorrigiert wurde. Die Fransen des Baldachins, die auf dem Stockholmer Bild trotz der Verstümmelung am oberen Rand stehengeblieben sind, begegnen wohl ebenso auf der großen Münchener Zeichnung, wo sie in der Höhe der Civilistiara sogar auf der Wiedergabe als mit dem Pinsel aufgetragen sichtbar sind. Der überhängende Baldachinteil mit den Fransen ist in den Schatten des Hintergrundes zurückgenommen. (Für ähnliche Fransen vgl. auch Nr. 79 in meiner Auswahl von Zeichnungen Rembrandts.)

Noch ein Wort zu Einzelheiten der Figurendeutung und zur Auswahl der Motive. Gegen meine Annahme, daß der ganz vorn auf dem Gemälde als halbe Rückenfigur sichtbare Schwörende eine Erfindung der allerletzten Korrektur sei, ist eingewendet worden, diese schwörende Figur komme schon früher vor. Diese Beobachtung ist möglicherweise, aber nicht sicher, richtig und könnte bestehen, auch ohne daß ich die Folgerungen des Einwands (wovon später) teile. Es sollen nämlich bereits die Zeichnungen 410 und 411 Motive schwörender Figuren bringen, die erste in der Mitte vor dem Feuer, die zweite, sehr undeutlich und zweifelhaft, etwas links von der Mitte, überschnitten durch eine kniende Figur, so daß sie nur halb sichtbar einen hochgestreckten Schwurarm zeige. Nicht verschweigen will ich, daß mein Heidelberger Seminar, in dem 1921 der ganze Streitfall in mehreren Sitzungen

verhandelt wurde, an die genannten neuen Beobachtungen nicht glauben wollte. Man war nicht geneigt, jene Mittelfigur von 410 als menschliche Figur anzuerkennen. Denn sie ist maßstäblich weit kleiner und dünner als die Nachbarfiguren, und so wurde der Deutung Raum gegeben, sie sei möglicherweise gar kein Mensch, sondern ein Gerät oder eine Hülse für das angezündete Feuer. Auch wurde eine Nächstverwandtschaft dieser Pseudofigur zu der angeblich entsprechenden des Gemäldes allgemein bestritten, weil die für das Gemälde so wesentliche Steildiagonalanordnung der drei diesseits des Tisches angegebenen Silhouettenfiguren auf 410 völlig fehlt. Vielmehr stehe jene angeblich schwörende Pseudofigur höher statt tiefer und überrage mit Scheitel und Arm die beiden isokephalen rechten Nachbarfiguren. Der charakteristische Steilaufbau der Gruppe, dessen unterer Ansatz im Gemälde der Schwörende ist, fehlt der Zeichnung, von der man trotzdem behaupten will, sie stehe dem Gemälde zeitlich am nächsten.



Abb. 4. Zeichnung 410.

Auf 411 ist die Stelle auf dem Papier des Originals, die jene Schwurfigur enthalten soll, ziemlich abgerieben und undeutlich. Dagegen ist jene Diagonalsteigung der drei Figuren, wenigstens als Absicht, spürbar. An dieser Stelle bekenne ich mich gern der Kritik dankbar, da sie ganz richtig beobachtet hat, daß die mittlere Figur genau dem Sitzenden mit der vorgestreckten Schale des Gemäldes entspricht. Dennoch bleibt ein großer Unterschied. Die Dreiergruppe ist nicht eng zusammengeschlossen, sondern weit auseinandergezogen. Immerhin ist die Bedeutung jener diagonal steigenden Linie der Kopfscheitel klar erfaßt, ja durch eine Parallelwiederholung ihrer Richtung im Ansteigen der seitlichen Treppenführung des Vordergrundes unterstrichen.

Wie nun Rembrandt die Figurenmotive bis zur endlichen Redaktion des Gemäldes gesammelt, von Fall zu Fall durcheinandergemengt und ausgewählt hat, gibt das gleiche Blatt 411 Anlaß, festzustellen. Wir erwähnten bereits jene vom Rücken gesehene Kniefigur auf dem Podium vor dem Tisch. Eine solche Kniefigur begegnet auch auf der großen Zeichnung 409, als der Gruppe am linken Rand zugehörig, die im Gemälde weggeschnitten werden

mußte. Hier war nämlich die Hauptgruppe der Schwörenden derart fortgesetzt und mit den Außenteilen verbunden, daß eine Stehfigur sich in Kontrapost zu einer herandrängenden Menge umwendet und mit hochgehobenem rechtem Arm und gestrecktem Zeigefinger auf die Heiligkeit des Hauptvorgangs aufmerksam zu machen und Stille zu gebieten scheint. Die Folge ist, daß der vorderste der Randgruppe auf die Knie fällt und demütig verehrend seine Andacht ausdrückt. (Dieser linken Gruppe entspricht die Gruppe am rechten Rand mit dem großen Henkelgefäß. Rembrandt suchte energischen Kulissenabschluß: Löwen. Vergrößerte



Abb. 5. Zeichnung 411.

Kopfbedeckung und Loge rechts.) Diese Kniefigur gehört, ähnlich wie Logen mit Halbfiguren, der Wechsel stehender, sitzender, kniender Figuren im Dienst der Etagierung, zu den geläufigen Kompositionsrezepten, über die Rembrandt verfügt. Man kann es sich an einer Zeichnung wie der Münchener Beschneidung, die ich in meiner Auswahl der Zeichnungen Nr. 80 abgebildet habe, deutlich machen. Indem das Kniemotiv aus religiösen Bildern in das Civilisbild herübergenommen wurde, fand sich der Charakter einer Kulthandlung betont. Jedenfalls gab es neben den entscheidenden Akzenten wie der Lichtwahl, der Bildung der Schwurgruppe, auf denen sozusagen der Rembrandtcharakter des Werkes ruht, Nebenmotive, die wie aus einem Setzerkasten herausgeholt und beliebig verwendet wurden. So die Kniefigur, die auf 411 nahe der Mitte und auf 409 in der linken Randgruppe begegnet. Ähnlich mag jene vom Rücken gesehene Schwurfigur, die ich für eine allerletzte Zugabe auf dem verkleinerten Gemälde halte, ein Motiv sein, das in der Formphantasie des Künstlers von Anfang an bereitstand.

Genau wie die Verwendung solcher Figurenmotive mag Rembrandt (»mag«; denn

es bleiben, wie man sich auch besinnt, Unbekannte in der Rechnung) von Anfang an die Wahl eines kurzen oder langen Tisches erwogen haben. Die Wardeine der Tuchmacher, die als Zwilling des Civilisbildes entstanden sind, zeigen den kurzen Tisch. Obwohl die Retuschen dieses Bildes zu ahnen sind (dritte und vierte Ausgabe meines Rembrandt S. 502 f.), ist es mir bei allem Suchen und Beobachten nie gelungen, diesen Palimpsest zu entziffern. Für das Civilisbild zeigt 412, daß die Bildvorstellung im Anfang unfest war. Rembrandt schwankte zwischen einer symmetrisch geordneten Gruppe stehend Schwörender, ganz ohne Tisch (eben 412, wo der Tisch nachträglich aufgepinselt ist), oder Gruppierung um einen Tisch (wofür eine Menge Beispiele bei Rembrandt und in allen Regentenbildern zu finden sind), sei es mit Sitzenden und daneben Stehenden oder auch mit lauter Sitzfiguren. Das Gemälde bekam dann den kurzen Tisch, der nach meinem Dafürhalten erst dann ausgezogen wurde, als das verkleinerte Format ein einheitlich bindendes Motiv und größere Ruhe wünschbar machte. Diese Veränderung brachte den Maler in große Not, weil sie die Raumillusion verdarb und eine Menge Korrekturen nach sich zog. Deshalb glaube ich, daß sie nicht ohne »Zufall« und Zwang zu erklären ist. Wie sehr Rembrandt an der Raumdeutlichkeit lag (die alles eher als »paralysiert« erscheint), beweist das arm- und figurenlose Schwert, von dem mein Buch eingehend handelt. Solche irrationalen Erfindungen sind in seinem Werk ab und an zu finden, wenn er malerisch in Notlagen geriet, und die gestörte Raumillusion, der das Schwert mit abhelfen sollte, war eine solche. Es scheint mir nicht leicht, meine wohlerwogene Überzeugung und Behauptung, daß diese Veränderungen der allerletzten Redaktion bei der Zurückschneidung des Bildes angehören, zu erschüttern.

Ich schließe mit einem Versuch, die vier Zeichnungen zeitlich zu ordnen. An den Anfang würde ich den zu rekonstruierenden älteren Zustand des abgeschnittenen Blattes 412 stellen. Es ist trotz aller Anstrengungen, den Raum vielschichtig zu vertiefen (wovon vorhin gesprochen wurde), das räumlich uneinheitlichste und unsicherste Blatt. Auch daß die Schwurgruppe am meisten der Mittelachse der Bildfläche genähert ist, unterscheidet es, da sonst der Platz des Helden mehr in die linke Bildhälfte verschoben ist. Blatt 412 ist später korrigiert worden und hat zum Erproben verschiedener Beleuchtungen gedient.

Zweitens 410. Ganz anderes Motiv als im Gemälde. Schwur um ein Feuer, dagegen Fehlen des Schwertmotivs. Fehlen des später charakteristischen Diagonalaufbaus der Vordergrundmittelfiguren. Sämtliche Gestalten sind bewegt und haben winkelige Umrisse. Als Silhouetten würden sie in ruhiger Haltung wie Säcke ausgesehen haben. Die auffällige Betonung der Mittelachse und mehrfache Symmetrie sprechen nicht für eine spätere Entstehungszeit.

Drittens 411. Unklares Tasten nach der Diagonale im Aufbau der drei Mittelfiguren diesseits des Tisches. Rhythmus der Gruppen fehlt. Die Kniefigur im Vordergrund wird später in die linke Randgruppe abgeschoben.

Viertens. 412 wird korrigiert. Vielleicht zuerst für Tagesbeleuchtung gedacht, erhält die Zeichnung nun wie 411 Oberlicht, aber mit Ampeln (auch ein altes Rembrandtrezept). Schließlich Ausnutzung des Motivs einer Figurensilhouette als Schirm gegen ein auf dem Tisch stehendes Licht. Diese Korrektur bedeutet die Krise. Über den Ort der Lichtquelle ist nun entschieden.

Fünftens 409. Hier sind die wesentlichen Eigenschaften des Gemäldes, Rhythmus der Gruppen, Licht und Schatten, Einzelaufbau der Gruppen vorhanden. Es fehlt vorn die niedere schwörende Figur, auf die, falls sie wirklich früher schon einmal beabsichtigt war, Rembrandt zurückgriff, als er sich um die Neuordnung der verkleinerten Leinwand bemühte. Hier ist die zeitlich gegebene Stelle für eine Umänderung eingreifender Art. Kann man im

Ernst glauben, ein Künstler von Rembrandts Natur hätte in der Notlage sein Werk mechanisch abgeschnitten wie ein Händler, der ein Bild verkäuflich zu machen wünscht, und hätte das veränderte Format als gleichgültig und nebensächlich angesehen? Versetzt man sich in die persönliche und sachliche Besonderheit dieser Lage, so wird man die Überzeugung verstehen, daß an keiner anderen zeitlichen Stelle eine letzte Umänderung die wahrscheinlichste aller Hypothesen bleibt[1]). Ich muß übrigens bemerken, das meine Monographie des Civilisbildes ihren Schwerpunkt in ganz anderen Problemen hat als in der Kritik der Münchener Zeichnungen, die augenblicklich den Streitpunkt bildet, und darf also bitten, mein Buch zu lesen.

In andere Erörterungen, zu denen das Civilisbild Anlaß bietet, möchte ich hier nicht eintreten. Herr Prof. Saxl in Hamburg hat den allgemeinen Zusammenhang mit dem Halbfigurenbild des italienischen Naturalismus berührt (Kunstchronik 1920/21 S. 322 f.), was ich in der 3. und 4. Ausgabe des Rembrandt S. 508 bestätigt habe. Herr Prof. Romdahl in Göteborg hat in der Schwedischen Zeitschrift für Kunstwissenschaft eine Wiener Zeichnung von Manfredi für den Civilis herangezogen. Auch auf den anderen Hauptteil meines Buches: Aus der Werkstatt Rembrandts, das Problem der Doppeldatierungen, komme ich zurzeit nicht zurück. Denn ich möchte abwarten, was eine längere unbefangene Prüfung für Ergebnisse an den Tag bringt. Dagegen liegt mir eine Feststellung ganz anderer Art am Herzen.

2. Eine notgedrungene Erklärung in Sachen des Katalogs der Zeichnungen Rembrandts im Nationalmuseum zu Stockholm.

»Die Zeichnungen Rembrandts und seiner Schule im Nationalmuseum zu Stockholm. Beschreibender und kritischer Katalog von Dr. John Kruse, aus dem Nachlaß Kruses herausgegeben von Carl Neumann in Heidelberg. Haag, Martinus Nijhoff 1920.« Veröffentlichung der schwedischen Gesellschaft für graphische Kunst (Föreningen för grafisk konst). So der Titel des Werkes, das außer den genannten Zeichnungsblättern auf Tafeln einen hundert Folioseiten langen Text Kruses mit 117 Textabbildungen sowie meine Einleitung (XI Seiten) enthält. Ich habe zu erklären, daß ohne mein, des verantwortlichen Herausgebers, Wissen, 35 Blätter des Stockholmer Depots nicht mitveröffentlicht worden sind, und daß der Benützer des Werkes sich vor folgende Lage gestellt sieht. Er findet im Text 35 Blätter in der nämlichen sorgfältigen Ausführlichkeit besprochen wie alle übrigen, seien es echte, seien es Schülerzeichnungen; er findet sogar eine große Zahl Abbildungen verwandter Stücke als Vergleichungsmaterial in den Text eingeschoben. Aber die Blätter selber, auf die sich

[1]) Zusatz, Sommer 1924. Inzwischen sind die Haupteinwände des Herrn Kauffmann gegen einige meiner Meinungen auch von anderer Seite entkräftet, und alle meine Hauptergebnisse bestätigt worden. Eine sehr ausführliche Besprechung meiner Civilismonographie aus dem Wiener Lager kommt zum gleichen Schluß wie ich, nämlich daß 1. die große Münchener Zeichnung 409 die dem Gemälde nächststehende und letzt erreichbare Vorlage sei, und 2. daß Rembrandt zu seiner endgültigen Redaktion, wie sie im Stockholmer Gemälde vorliegt, einschließlich der Rückenhalbfigur des Vordergrundes, durch die Notwendigkeit, das Format zu verkleinern, veranlaßt worden sei. Ich lege auf diese Bestätigung meiner Ergebnisse Wert, weil sie eine halb widerwillige Erkenntnis des Rezensenten, Herrn Benesch, zu sein scheint. und er im übrigen in einem Unfehlbarkeitston mit mir redet, auf den einzugehen ich nicht in der Lage bin. Vielfach handelt es sich um Meinungen seiner Meister Riegl und Dvorak, die mir da entgegengehalten werden, und ich mag bei dem gegenwärtigen Anlaß nicht die ganze Dogmatik der Wiener kunstwissenschaftlichen Scholastik kritisieren. Man würde sich auch gegenseitig schwer überzeugen. Der Aufsatz von Herrn O. Benesch steht im [Wiener] Jahrbuch für Kunstgeschichte I (15), 1921/2. Buchbesprechungen Spalte 65—102. Wien 1923.

Kommentar und Textillustration bezieht, fehlen. Das Werk ist also in verstümmelter Form ausgegeben worden; meine nachträglichen dringenden Forderungen haben nicht gefruchtet, und ich bin der wissenschaftlichen Öffentlichkeit eine Erklärung schuldig, damit sich Klage und Vorwurf nicht gegen die Person des Herausgebers richte.

Ich vermelde in aller Kürze die Geschichte der Bearbeitung und Drucklegung. Im Sommer 1914 ist John Kruse, ehe er seinen Katalog der Stockholmer Rembrandtzeichnungen, ein Werk langer Studien und Forschungsreisen, hatte druckreif machen und vollenden können, gestorben. Einige Monate später wandte sich Herr Dr. Axel Gauffin in Stockholm an mich namens der Schwedischen Graphischen Gesellschaft, die den großen wissenschaftlichen Katalog Kruses als Gabe für ihre Mitglieder zu drucken willens war, mit der dringenden Bitte, die Handschrift zu vollenden und herauszugeben. Ich übernahm diese Aufgabe aus Pietätspflicht für meinen Freund Kruse, förderte die mühsame Arbeit im Laufe der Kriegsjahre und wurde 1918 fertig. Der Textdruck mit seinen vielen Abbildungen wurde von dem holländischen Verleger Nijhoff 1920 beendet. Um den Druck der Bildertafeln konnte ich mich, da ich im Winter 1920/21 krank lag, nicht kümmern. Diese Tafeln waren ohnedies lange vor Erscheinen der Buchausgabe und des Katalogtextes in Sonderlieferungen von 1905 an schon einmal ausgegeben worden. Wie groß war daher mein Erstaunen, als ich 1921 angesichts des fertig erschienenen Werkes entdeckte, daß 35 Bilder fehlten. Diese 35 Abbildungen nahmen in der in meinen Händen befindlichen Schlußlieferung der Tafeln 15 Tafeln ein, und diese Schlußlieferung war auch früher dem weiteren Publikum vorenthalten worden. Eine Erklärung oder Entschuldigung für diese Lücke war weder dem Band noch dem ohne meine Kenntnis ausgegebenen Prospektus beigelegt. Von Herrn Dr. Gauffin, an den ich mich wandte, erfuhr ich, die Schwedische Graphische Gesellschaft sei nicht zu bewegen gewesen, die fehlenden Tafeln nach den vorhanden n Klischees abzudrucken, da es ja bloß Schulzeichnungen und keine sicheren Rembrandte seien. Tatsächlich waren es 34 Schulblätter und 1 Rembrandtblatt. Aber der zwischen uns ausdrücklich vereinbarte Titel des Buches lautet: Zeichnungen R.s und seiner Schule, und überdies finden sich in den abgebildeten Blättern nicht wenige, ebenfalls kopierte, also unechte Stücke. Ich erklärte, meine wissenschaftliche Ehre als Herausgeber, der sich der Aufgabe als einer Gefälligkeitssache unterzogen habe, fordere, daß zu dem vollständig gedruckten Katalog auch das Gesamtmaterial der Abbildungen vorgelegt werde. Darauf versprach Herr Dr. Gauffin, die fehlenden Blätter auf seine Kosten drucken zu lassen. Die Klischees waren, wie gesagt, vorhanden; Abdrucke sind in meinem Besitz. Dieses schriftliche, seit Mai 1921 wiederholt abgegebene Versprechen ist mir in zweieinhalb Jahren bis heute nicht gehalten worden. Ich kann mich daher nur mit der Feststellung in die Öffentkeit retten, daß eine wissenschaftliche Anstandspflicht verletzt worden ist. Ich begnüge mich an dieser Stelle, um die Spalten des Repertoriums für Kunstwissenschaft nicht für eine Selbstanzeige in Anspruch zu nehmen, anzumerken, daß der Text Kruses für die Kritik der Rembrandtzeichnungen wichtig ist, und daß meine Einleitung einige Hauptprobleme dieser Kritik herausstellt und ergänzt.

Die fehlenden Bilder sind, verteilt auf die Abteilungen des Kataloges: I 9—17, II 14—26, IV 38—48, VII 4 und 5. Das fehlende echte Rembrandtblatt, Christus und die Ehebrecherin, ist I 9.

Wir sind an ausgezeichnete Beziehungen zu schwedischen Fachgenossen gewöhnt. Die gute Freundschaft, die mich mit Kruse auch über seinen Tod hinaus verbindet, ist ein Stück jener Gemeinschaft. Auch glaube ich, soll die gegenwärtige Mitteilung nicht nur zur Wahrung meiner, sondern auch seiner wissenschaftlichen Ehre dienen. Und so wehre ich mich

und kämpfe innerlich gegen die traurige Vorstellung, als sei am Ende der geschilderte Hergang aus der allgemeinen Verseuchung der Empfindungen gegen uns Deutsche zu erklären. Im Grunde halte ich es für ausgeschlossen, daß man in Schweden gegen einen deutschen Gelehrten etwas versäume, weil es eben »nur ein Deutscher« ist.

Heidelberg, im Oktober 1923.

Die Gemäldegalerie des Museums für bildende Künste in Budapest. Vollständiger beschreibender Katalog mit Abbildungen aller Gemälde . . . . bearbeitet von Gabriel von Térey. I. Abteilung. Byzantinische, italienische, spanische, portugiesische und französische Meister. Mit 372 Abbildungen. Im Verlag von Julius Bard. Berlin 1916. Gr. 8°. 448 S.

In den Jahren 1909 und 1911 veröffentlichte die Direktion der Berliner Galerie in zwei Bänden ihren großen Katalog, in dem der Versuch gemacht wurde, den gesammten Bestand abzubilden und durch kurz gefaßte Farbenbeschreibungen eine Vorstellung von den Bildern zu geben. Nur einmal zuvor war seitens einer öffentlichen Sammlung etwas ähnliches unternommen worden, nämlich von der Londoner National Gallery, für die E. Poynters großer Katalog in drei Bänden vorliegt. Damit trat der moderne Katalog in die Fußtapfen der Katalogwerke des 17. und 18. Jahrhunderts: Teniers theatrum pictorium, Stampart und Prenner's Prodromus und zahlreiche Veröffentlichungen besonders französischer Kabinette haben die Kunst der Radierung verwandten Bestrebungen dienstbar gemacht.

In den fast zehn Jahren die seit dem Erscheinen des Berliner Katalogs verflossen sind, hat sich dieser als ein unentbehrliches H lfsmittel erwiesen. Wir begrüßen es dankbar, daß der Verlag von Julius Bard in Berlin an seinem Gedanken, auch andere der großen Sammlungen in der gleichen Form herauszugeben, festgehalten hat und nunmehr als zweite Veröffentlichung eine durch ihre Zusammensetzung besonders instruktive, durch die geographische Lage der Stadt, die sie besitzt, nicht eben so bequem zugängliche Galerie der wissenschaftlichen Benutzung anbietet. Denn dies sei im Vorbeigehen angemerkt: grade solche Sammlungen, die einen wesentlich historischen Charakter tragen und mit der Absicht auf Vervollständigung nach Meistern und Schulen ausgebaut sind, verlangen die Vollständigkeit der Abbildungen, die uns bei anderen — ich denke z. B. an Kassel — entbehrlicher dünken mag.

Der bisher allein vorliegende erste Band ist im Laufe des Jahres ausgegeben worden; er war laut Téreys Vorwort bei Ausbruch des Krieges fertig gedruckt; das Vorwort aber trägt ein Datum, das genau zwei Jahre später liegt. Vergleiche ich ihn mit jener ersten verwandten Veröffentlichung, so fällt die leichtere Benutzbarkeit angenehm auf. Herausgeber und Verleger haben davon abgesehen, mehr als eine Abbildung auf jeder Seite zu geben; meist findet sich diese am Kopf, der behandelnde Text füllt den Rest der Seite, und so fällt das im Berliner Katalog oft störende Moment, daß man blättern und suchen muß, um den zur Abbildung gehörigen Text oder umgekehrt zu finden, fort. Als eine bedeutende Verbesserung für die Benutzung sei dies hervorgehoben und der Band in dieser Hinsicht für spätere verwandte Unternehmungen als Muster hingestellt. Dasselbe darf auch von den Farbbeschreibungen gelten. Sie sind durchgehends knapp gefaßt, wenn auch wohl etwas ausführlicher gehalten, als die des Berliner Katalogs, und gehen darauf aus, eine greifbare, sinnliche Vorstellung von der farbigen Haltung jedes Bildes zu geben; man darf den überaus

schwierigen Versuch als wesentlich voll geglückt bezeichnen. Nicht minder dankenswert sind die am Schluß jedes Abschnittes gegebenen kurzen Bemerkungen über die Erhaltung der Bilder, in denen Ergänzungen, Schäden und was sonst dem fernen Benutzer zu wissen notwendig ist, aufgezählt worden. Hier hat endlich einmal ein Sammlungsleiter den Schritt zu jener sachlichen Ehrlichkeit getan, wie sie in der Nachbardisziplin der Archäologie seit langer Zeit eine selbstverständliche Forderung ist. Ich wünschte, daß diese Rubrik aus unsern Galeriekatalogen nicht wieder verschwinden möchte. Für entbehrlich dagegen möchte ich die jedesmalige Aufzeichnung der vorhandenen Photographien halten, da ja die Abbildung bereits im Katalog selbst gegeben wird.

Worin jedoch der Katalog meiner (und wahrscheinlich auch anderer Fachgenossen) Wünschen nicht völlig entspricht, sind die wissenschaftlichen Vermerke. Zwar führt Verf. in weitem Umfang die Ansichten, die die verschiedenen Forscher zu den Bildern geäußert haben, an; nicht selten ist es eine längere Liste, die er mitteilt, indem den Namen der Fachgenossen der Autorname, für den sie sich ausgesprochen haben, folgt. Aber man bleibt dabei stets im Unklaren, ob es sich um mündliche Äußerungen oder um gedruckt vorliegende und wissenschaftlich begründete handelt; dadurch wird dem Benutzer die Nachprüfung und das Abwägen der verschiedenen Meinungen erschwert. Gewiß wird jeder, wo etwa die Namen Berenson, Borenius oder Venturi angeführt sind, wissen, daß er in den vier kleinen Bänden mit seinen Bilderlisten des erstgenannten, in der Neuausgabe von Crowe und Cavalcaselles North Italian painters des zweiten Autors oder in Venturis groß angelegter Storia dell' arte italiana nachzusehen hat; aber bei den Namen Gamba, Fabriczy, Löser u. a. wird ihm das Zitat doch einiges Kopfzerbrechen machen. Ich meine — um einige Fälle willkürlich herauszugreifen —, daß zu Nr. 35 Giovanni del Ponte nicht nur kurz Gamba hätte angeführt werden sollen, sondern auch Rassegna d'arte IV, 180, zu 180 a Palma außer Hadeln auch Monatshefte IV, 224 (nebst Frimmels Nachweis der Provenienz Bll. f. Gemäldekunde IV, 200), zu 150 Parrasio wiederum Hadelns Aufsatz im Jahrb. d. preuß. Kunstslgn. 1912 und desselben Autors Aufsatz in den Monatsheften III, 279 zu 180 c Bern. Licinio zitiert werden mußten — als eine Erleichterung für jeden, der sich weiter unterrichten will. Die vorbildliche Art, in der Woermann die große Ausgabe des Dresdener Katalogs ausgestaltet hat, sollte bei groß angelegten Veröffentlichungen nicht verlassen werden.

Bei einer von den maßgebenden Forschern durchforschten Galerie, wie der Budapester, werden nicht allzu viele Bilder problematisch bleiben; das gilt wenigstens für die jetzt im Vordergrunde des Interesses stehenden frühen Epochen einschließlich der Hochrenaissance. Die gelegentlich hervortretende Diskrepanz den Meinungen um neue Konjekturen zu vermehren darf ich mir leicht versagen. Anmerken möchte ich nur zu Palmas s. g. Violante (Nr. 170), daß das Pester Bild das Original des (in vollständiger Fassung in Modena vorkommenden) Bildes ist, wie man an den wenigen wohl erhaltenen Stellen — das Haar, oder die kleine gelbe Schleife — sehen kann. Von den drei Granacci zugeschriebenen Bildern gehört ihm die heil. Familie Nr. 71, bei der die Madonna von dem frühen Leonardo oder dem frühen Credi hergenommen ist, nicht an; ich halte sie aber sicher für florentinisch, etwa von Sogliani. Bei Nr. 142 Lotto hätte das Fragezeichen hinter dem Namen ruhig fortgelassen werden können; hier trifft Berenson's Zuschreibung unzweifelhaft das Richtige.

Für spätere Zeiten werden ein paar kleine Irrtümer berichtigt werden können: in der Biographie des Polidoro muß es heißen: geboren in Lanciano in den Abruzzen (vgl. Repertorium 33, S. 545); bei Giorgione sollte der alte Irrtum Ridolfis bezüglich des Familiennamens doch nicht mehr wiederholt werden. Barbarelli ist unhistorisch.

In der ausführlichen Einleitung ist die interessante Entstehungsgeschichte der Samm-

lung in großen Zügen dargelegt. Es berührt sehr sympathisch, wie hier der Verf. der unvergeßlichen Verdienste seines Vorgängers Karl von Pulszky ausführlich gedenkt. Wieviel bedeutende Stücke hat er der Galerie zugeführt, und zu wie bescheidenen Preisen. Aber auch Térey selbst verdankt die Sammlung viel, wie die Aufführung der wichtigsten Erwerbungen seit 1899 beweist. Die letzte außerordentliche Vermehrung, die ihr durch den Nachlaß der Palffy-Sammlung zuteil wurde, ist in dem Katalog nicht berücksichtigt, da für diese als besondrer Bestand geführte Sammlung seit 1913 ein eigner illustrierter Katalog vorliegt. Ebenso wenig hat die einzigartige, von Pulszky begründete Kollektion abgenommener Fresken Aufnahme gefunden. *Gronau.*

M. Gomez-Moreno. Iglesias Mozarabes. Arte Español de los Siglos IX a XI. Madrid (Centro de Estudios Históricos). 1919. 2 Bde. 30 Pesetas.

Mozaraber nennt man die christlichen Spanier, die unter maurischer Herrschaft lebten und ihren Kult frei ausüben durften. Freilich waren Religionsstreitigkeiten unvermeidlich und so zogen es viele Christen, namentlich Mönche vor, das maurische Gebiet zeitig zu verlassen, ehe ihr Leben unmittelbar bedroht war, und wanderten in die unbesetzten spanischen Gebiete aus.

Es ist ohne weiteres klar, daß die maurische Kunst und Kultur auch auf diese Christen einen starken Eindruck machten und die Folgen dieses Einflusses sich in erster Linie in der kirchlichen Baukunst dieser Mozaraber zeigen mußten. Eine geschlossene eingehende Untersuchung der in Betracht kommenden Monumente stand bisher aus. Der dazu berufenste spanische Forscher Manuel Gomez-Moreno hat nun diese sehr schwierige Arbeit in mustergültiger Weise geleistet und die Resultate seiner Untersuchungen in einem schön ausgestatteten, von dem Centro de Estudios Historicos veröffenlichten zweibändigen Werke »Iglesias Mozárabes« niedergelegt (der zweite Band enthält die sehr guten, klaren Abbildungen, im Textbande sind Grundrisse und Querschnitte wie Detailzeichnungen in mustergültiger Weise mitveröffentlicht).

Bei der stark historischen Einstellung der Spanier kann es nicht verwundern, daß die Untersuchungen Morenos sich nicht auf das rein Architekturgeschichtliche beschränken sondern viel weiter ausgreifen. Es wird aber nicht nur das gesamte rein historische Material verwertet, sondern auch das Kulturgeschichtliche und so gibt uns das Werk von Gomez Moreno eine vollkommene Geschichte der Mozarabischen Kultur, was dem Opus naturgemäß doppelten Wert verleiht.

Eine Reihe der in Frage stehenden Bauten sind schon früher von französischen und deutschen Gelehrten in anderem Zusammenhang behandelt worden; von den Franzosen in der bekannten chauvinistischen Art mit dem ewigen Anspruch auf die Priorität der Erfindung, von Haupt in seiner Germanischen Baukunst in anderer Einstellung, aber ohne Berücksichtigung gerade des spanisch-maurischen Einflusses. (Im übrigen hat Dvorak in seiner Rezension des Hauptschen Buches in den »Wiener kunstgeschichtlichen Anzeigen« s. Zt. alle wesentlichen Einwände gegen Haupts Theorien bereits vorgebracht.) Man wird vielleicht auch Morenos Untersuchungen von einer gewissen Einseitigkeit nicht freisprechen können. Es ist wohl mitunter etwas zu viel auf das Konto des maurischen Einflusses gesetzt. Aber das Streben nach möglichster Objektivität, nach Betonung und Scheidung dessen, was autochthone, was von den Westgoten überkommene, was etwa nicht auf dem

Weg über Andalusien aus dem Orient importierte Stilelemente sind, zeichnet das spanische Werk in hohem Maße aus.

Ich gebe im folgenden einen Überblick über den Inhalt des Morenoschen Buches, ohne mich in jedem einzelnen Fall mit seinen Ansichten völlig identisch zu erklären.

Der maurische Einfluß mußte naturgemäß in den Kirchen zuerst zur Geltung kommen, die in dem Zentrum der maurischen Kultur lagen, in Andalusien Aber das Schicksal will, daß uns nicht ein einziger kirchlicher Bau, nicht einmal wenige Trümmer oder Reste eines solchen in Andalusien erhalten sind. Wir kennen nur noch Phantasiearchitektur in mozarabischen Codices, so in der biblia hispalense in der Madrider Nationalbibliothek mit den Hufeisenbogen und dem köstlichen vegetabilen Dekor auf der Miniatur folio 278, wo der Einfluß der Abassidenkunst deutlich zur Geltung kommt. Diese Bibel, die von einem Sevillaner, namens Servando, ausgeführt wurde, ist sicher nicht später als 950 entstanden Der Codex Palimsest in der Cathedrale von León Nr. 18, der noch aus dem 9. Jahrhundert und aus Andalusien stammt, weist sehr interessante Hufeisenbogenzeichnungen auf. Endlich sieht man eine ganze Serie von solchen Bogen auf dem Blatt mit dem Verzeichnis der Bischofsstühle in dem arabischen codex conciliar von 1049, ein besonders beredtes Dokument für die »arabización« der spanischen Christen unter maurischer Herrschaft

Im Kulturbezirk des alten Toledo, in dem heutigen Altkastilien, wo uns aus der Gotenzeit die Ruine von San Pedro de la Mata, eine Kirche in Kreuzform mit Hufeisenbogen, erhalten ist, der sich die von Santa Comba de Bande und San Pedro de la Nave anschließen, ferner San Juan de Baños, die eine Ableitung vom Basilikentyp darstellt und die ursprüngliche Krypta der Cathedrale von Palencia, alles vor der Mitte des XVIII. Jahrhunderts entstandene Bauten, sind uns aus der Zeit der Maurenherrschaft verhältnismäßig wenig kirchliche Gebäude erhalten, vor allem wenige von künstlerischem Interesse. Dies erklärt sich daraus, daß Toledo damals den Grenzbezirk, nicht mehr den Mittelpunkt eines Kulturreiches darstellte, eine gewisse Verarmung eintrat und der militärische Charakter in diesem Grenzbezirk naturgemäß vorherrschte. Die Toledaner-Kirchen San Sebastian, Santa Eulalia, San Lorenzo, die früher als mozarabische Bauten galten, sind jüngeren Datums, gehören erst der Zeit nach der Wiedereroberung an und sind demgemäß unter einem ganz anderen Gesichtspunkt zu betrachten. Gomez-Moreno weist mit Recht auch die in neuerer Zeit aufgetauchte Hypothese zurück, daß die kleine Moschee, bekannt unter dem Namen »el Cristo de la Luz«, in ihrem Unterbau oder wenigstens im Plan eine christliche Schöpfung sei. So bleibt als einziger Rest einer mozarabischen Kirche in Toledo das Doppelfenster der heute nicht mehr bestehenden Kirche San Ginés im Madrider archäologischen Museum. Dieses Fenster weist noch Elemente des westgotischen Stiles auf, verbunden mit solchen, die aus der westmaurischen Kunst stammen und stellt so einen Einzelfall dar.

36 Kilometer von Toledo entfernt steht der wichtigste Zeuge mozarabischer Kunst auf kastilischem Boden: die Ermita Santa Maria von Melque, ein wuchtiger, etwas barbarisch anmutender, aus mächtigen Steinblöcken gefügter Bau. Wie viele westgotische Kirchen zeigt die mozarabische von Santa Maria die wohl aus Kleinasien stammende Form der Kreuzanlagen, aber zum Unterschied von den westgotischen Bauten weist Santa Maria eine Absis auf, im inneren Grundriß in Hufeisenform geschlossen, nach außenhin jedoch rechteckig gebildet, ebenso wie wir das bei fast allen Kirchen des X. Jahrhunderts im Bezirk von León antreffen. Die Quelle für diese Absidenbildung ist wiederum im Orient und in Afrika zu suchen, sie hatten nicht nur praktische Gründe, sondern vor allem einen ästheti-

schen, der von der maurischen Kunst streng durchgeführt wird, nach außenhin Abrundungen zu vermeiden, die Abgeschlossenheit, die gerade Fläche nach außenhin zu betonen. Die Widerlager der Hufeisenbogen zeigen ein aufhaltend derbes Profil, verwandt den rohesten in der Moschee von Córdoba und einem von Germigny des-Près. Die Mächtigkeit der Konstruktion dieser Kirche und die Roheit und Armut ihres Schmuckes scheinen mir sehr gut mit dem höchst militärischen Charakter jener Epoche zusammenzugehen. Ähnlich wie mächtige Festungswerke erweckt auch dieser kleine kirchliche Bau den Anschein, als habe man ihn gleichsam unzerstörbar für die Ewigkeit errichten wollen. Die Kirche bietet den stärksten Kontrast zu den reich dekorierten Toledaner Bauten des VII. Jahrhunderts Der Bau von Melque entstammt einer Übergangszeit. Westgotische Traditionen sind noch bemerkbar, es finden sich karolingische Formen und einige neue, die aus der maurischen Kunst Andalusiens herrühren und Elemente, die mit der Kunst von León des X. Jahrhunderts schon Berührung haben. So ist anzunehmen, daß der Bau aus der Zeit stammt, da Toledo sich gewissermaßen selbst regierte (862—930), also wohl noch dem IX. Jahrhundert angehört.

In Aragon ist die ursprüngliche unterirdische Kirchenanlage des bedeutenden romanischen Klosters »San Juan de la Peña« eine mozarabische Schöpfung. Es ist eine Doppelkirche von vollkommener Symmetrie der Teile, in ihrer Anlage wahrscheinlich aus liturgischen Rücksichten zu erklären, da jeder Altar je einem gleichverehrten Heiligen geweiht war. Die Arkadenbogen und Fenster weisen Hufeisenform auf, Schmuckformen finden sich fast nirgends. Bei dem einen Widerlager an der Kreuzgangtür findet sich das Motiv des gedrehten Doppelstücks. Der Bau stammt wahrscheinlich aus der Mitte des IX. Jahrhunderts, ist ganz in den Traditionen westgotischer Bauten aufgeführt, ohne andalusische Einflüsse, und bezeichnet in seiner Art einen ähnlichen Grad von Verarmung und Verrohung wie der Bau von Melque.

Das von den Franken, den Karolingern, eroberte und beherrschte Katalonien hat sich maurischen Einflüssen keineswegs als unzugänlich erwiesen. Sehr bald ist der Kontakt mit der in Andalusien blühenden Kultur und Wissenschaft hergestellt. Der Unabhängigkeitssinn der Katalanen konnte im Verein mit den europäischen Streitigkeiten sehr bald die Befreiung des Landes von den fränkischen Eroberern bewirken und es zog sowohl aus der Kultur Cordobas wie aus der sich langsam entwickelten europäischen in gleicher Weise Nutzen. Und als dann Andalusien in seiner Macht zurückging, trat Katalonien die Erbschaft an, vor allen Dingen als Königin des Außenhandels und als Produkt der künstlerischen Beziehungen zu Oberitalien, wurde dann die romanische Kunst Kataloniens geboren, die im Anfang des XI. Jahrhunderts ihre großartigsten Denkmäler schuf.

Der Karolingerzeit gehört nur die Kirche San Pedro de las Puellas in Barcelona an, von deren ursprünglichen Charakter heute jedoch nichts mehr erhalten ist. Über die viel diskutierten drei Kirchen zu Tarrasa bemerkt Gomez-Moreno, daß es doch nur reine, nicht weiter begründete, Vermutung sei, in San Miguel ein Baptisterium zu erblicken. Er meint, daß es das Einfachste und Wahrscheinlichste sei, daß alle drei Kirchen ursprünglich dem IX. Jahrhundert entstammen und unter fremdem Einfluß errichtet worden sind. Auch Gomez-Moreno weist auf die Beziehung zu gewissen kleinasiatischen Kirchen hin und möchte sie mit der von Germigny des-Près zu einer Gruppe zusammenschließen. Die Bauten des X. Jahrhunderts weisen zwei ganz verschiedenartige Einflüsse auf. Man findet einen französischen in einigen ärmlichen Kirchen, so in der von Canapost (Provinz Gerona), und den geläufigeren, den südlichen andalusischen, der sich in der systematischen Verwendung vom

Hufeisenbogen nicht gotischen, sondern maurischen Typs verrät, sowie in der Art der Wölbung und in der Vernachlässigung des rein Struktiven. So in San Miguel de Olerdula und in San Quirce zu Pedret. Hier findet sich in der Führung der Kurve auch auf den Außenseiten der beiden seitlichen Absiden, die im Überhalbkreisbogen angelegt sind, eine höchst altertümliche Form, die uns in Spanien nur noch in der Kapelle von Leiria in der Basilika von Cabeza del Griego aus dem VI. Jahrhundert und in der Ruine von Marialba (León) erhalten ist. Das Frankreich des IX. Jahrhunderts hat den Fall von Germigny und Italien den von San Salvatore (Krypta) in Brescia. Als katalanische mozarabische Bauten sind ferner anzusprechen Santa Maria zu Marquet und San Julian zu Buada.

Asturien, die Wiege der Reconquista, läßt erst zu Ende des IX. Jahrhunderts langsam mozarabischen Einfluß aufkommen. Der Hufeisenbogen, der in den Architekturen vor der Invasion so allgemein geworden war, bleibt lange für Asturien völlig fremd. Dagegen erhält sich die viereckige Kapellenform, die für die spanische Architektur des VII. Jahrhunderts so charakteristisch ist, dauernd. Auffallend ist die Vorliebe für Backsteinverwendung, namentlich bei den Bogen, da doch der Haustein für das Land eigentlich das natürlichste Material war; vielleicht kann man hier von einem französischen Einfluß reden. Die asturischen Kirchen zeigen Basilikatyp mit drei Kapellen, zwei Sakristeien und Portikus. Seit dem Verfall der römischen Baukunst finden sich hier zum erstenmal in Spanien mit Kapitellen geschmückte Pilaster. Die breiten Fenster zeigen Bogendekor und durchbrochene Verzierung. Nirgends sonst in Spanien findet sich eine solche Gleichförmigkeit des Typus. Sie ist aber ein Ausdruck des unbeirrbaren festen Charakters dieser Bevölkerung. Eine kleine abweichende Gruppe ist von jeher eifrig diskutiert worden, die von San Miguel de Lino, Santa Maria de Naranco und Santa Cristina de Lena. Mit Recht wendet sich auch Gomez-Moreno scharf gegen den Franzosen Marignan und hält daran fest, daß alle drei Bauten der Regierungszeit Ramiros I. (842—850) angehören. Kein Zweifel, daß hier als Architekt ein kenntnisreicher Künstler am Werke war, der ein ebenso außergewöhnlicher Konstrukteur wie phantasiebegabter Mensch gewesen sein muß, der Bauten von einzigartigem Rhythmus und dekorativem Klang geschaffen hat. Schon vorher war für die asturische Kunst die Verstärkung der Mauern mit zahlreichen Außenpfeilern und Außenstreben typisch Unter Ramiro gesellen sich zu diesen Außenpfeilern im Innern nach byzantinischer Art Innenstreben in Form von Säulen als Verstärkung. Auf diesen sitzen dann die Wand- und Querbogen des Gewölbes. Die Methoden des romanischen limosinischen Systems, das zwei Jahrhunderte später aufkam, scheinen schon hier in Angriff genommen. Die völlige Einwölbung der Bauten Ramiros möchte Gomez-Moreno als Schutzmaßnahme gegen die normannischen Piraten ansehen, ebenso meint er, daß die Errichtung der Camera Santa in der Kathedrale von Oviedo durch Alfons den Keuschen über einem andern, gewölbten Schiff vielleicht das Modell für die Palastkirche von Naranco abgegeben habe. Neue Ideen überstürzen sich förmlich in diesen Bauten. Jeder Klassizismus ist hier vernichtet. Ein neuer Schönheitskanon der Proportion wird aufgestellt, die Vertikale behält das Übergewicht. Materialreichtum wird verschmäht; dagegen sucht man komplizierte Konstruktion im Zusammenhang mit dem Bestreben, durch die Art des Baues neue geistige Erregung zu schaffen, ganz im Gegenteil zur gleichmäßigen Durchleuchtung der Basilika. Es tritt der Orient hier mit aller Macht ein. Freilich, für Asturien kam diese künstlerische Revolution zu heftig und zu früh und konnte daher sich nicht konsolidieren. Dadurch, daß dann der politische Schwerpunkt sich ziemlich bald nach Süden verschob, und Asturien so, nicht nur im gewissen Sinne ausgeschaltet wurde, sondern auch zurückging, machte sich in der Kunst ein stark konservativer und abschließender Charakter geltend, der nur schwer fremden Einflüssen

zugänglich war. So wurde in den Zeiten der romanischen Kunst der neue Stil eigentlich erst zu Beginn des XII. Jahrhunderts zur Durchführung gebracht, und er wirkt daher leicht verständlicherweise reichlich archaisch.

In San Salvador zu Valdedios weisen die zahlreichen Doppelfenster ebenso wie viele der Kapitelle deutlich andalusischen Einfluß auf, ebenso die steinernen Fenstergitter. Es finden sich endlich auch hier am Dach Zinnen, die außerordentlich denen verwandt sind, die wir an der Moschee in Córdoba antreffen. Im Schmuck San Salvador verwandt sind San Miguel von Villardeveyo und San Andrés von Bedriñana.

In der Provinz Galicia finden sich nur wenige und ärmliche Zeugen mozarabischen Einflusses, so San Pedro zu Rocas, San Miguel zu Eiré und San Juan zu Camba.

Die Betrachtung der mozarabischen Kunst in der Provinz León, die für Gomez-Moreno Ausgangspunkt seiner ganzen Untersuchungen war, führen den Autor weit über das rein kunsthistorische Gebiet hinaus, und er gibt uns eine reich dokumentierte, überaus wertvolle und aufschlußreiche kurze Geschichte der gesamten mozarabischen Kultur der Provinz León. Christen, die aus den den Mauren unterworfenen Gebieten kommen, bevölkern Stadt und Land, Mönche aus Andalusien gründen hier neue Klöster. Diese Christen tragen vielfach arabische Namen; meistens haben sie Doppelnamen, einen lateinischen christlichen, der in den Dokumenten dem im täglichen Leben gebrauchten arabischen vorgezogen wird. Auch die mozarabischen Priester schreiben vielfach im täglichen Leben ihren eigenen, selbst christlichen Namen in der ihnen vertrauten arabischen Schrift wie jener »Presbiter Froila« in León. Die weitaus größte Zahl der aus Cordoba und Toledo stammenden Einwanderer waren Christen, doch waren auch Renegaten sarazenischen und jüdischen Blutes darunter. Zahlreiche der von diesen Mozarabern gegründeten Siedelungen wurden mit arabischen Namen benannt, die noch bis zum heutigen Tag bestehen.

Das Kloster von San Miguel, von dem Abt Alfonso, der mit zahlreichen Mönchen aus Córdoba gekommen war, innerhalb Jahresfrist erbaut und Ende 913 geweiht, ist mit die eleganteste Schöpfung des mozarabischen Stiles in Nordspanien. Unverkennbar ist der Wechsel des Baumaterials während der Arbeit, indem man anfangs grobes Material aus der nächsten Umgebung verwandte und erst dann den feinen Kalkstein und den Marmor. Gegen 940 wurde der Klosterkirche ein Portikus angefügt. Die Kirche weist Basilikaform auf Querschiff und drei im Überhalbkreisbogen geschlossene Apsiden. Außen merkt man weder etwas von einem Querschiff noch von der Apsidenanlage, das Ganze stellt sich als ein geschlossenes schlankes Rechteck dar. Das Querschiff ist nicht durch Ausladungen nach außen, sondern durch Vorziehen von Teilen im Innern gebildet. Das eigentliche Langhaus bildet ein Quadrat. Der sehr entwickelte Hufeisengrundriß der Apsiden ist typisch für diese Leóneser Gruppe, wenn er auch in so feiner Detailierung und in gleich eleganter Form nicht mehr wiederkehrt. In seiner letzten Idee geht er zurück auf den westgotischen Typ der Basilika von Cabeza del Griego und von Marialba, der sich dann in den mihrabes der andalusischen und afrikanischen Moscheen wiederfindet. Ganz ungewöhnlich sind die reichen Formen der Kämpfer mit dem langgezogenen konkaven Ausschnitt. Die Form der Konsolen des Wetterdaches geht ganz auf orientalische Vorbilder zurück.

Die Dekoration von San Miguel ist die reichste aller Kirchen des X. Jahrhunderts. Man muß drei Gruppen unterscheiden. Ältere, von Bauten aus der Umgebung benutzte Stücke, zweitens die gegen 913 angefertigten, die in der Mehrzahl sind und auch die besten. Schließlich die Säulen des Portikus, der gegen 930 zugefügt wurde. Die Kapitelle der Hauptgruppe aus lichtgrauem Marmor sind wie die Brüstungen und Friese sowie Fensterverkleidungen wahrscheinlich auf einen einzigen Künstler zurückzuführen, dessen andalusi-

sche Schulung Gomez-Moreno sehr glaubhaft macht. Die des Portikus zeigen eine eigenartige Umbildung des korinthischen Stiles. Reste einer Brüstung der Kirche San Adriano zu Boñar, die im Museum von León bewahrt werden, zeigen größte Verwandtschaft mit den entsprechenden Dekorationen von Escalada.

Die größte mozarabische Kirche des X. Jahrhunderts im Bezirk von León und gewissermaßen der Prototyp aller dieser Leóneser Bauten ist San Zebrian zu Mazote. Ebenso wie die Bauten von Escalada, Castañeda und Sahagun ist diese Kirche als eine Gründung cordobeser Mönche anzusehen. In der Konstruktion machen sich andalusische und byzantinische Elemente geltend. Die dreischiffige Basilika mit Querschiff weist in letzterem für Spanien ganz ungewöhnliche Exedren auf. Die Ostwand schließt jetzt gradlinig in drei Kapellen. Es ist jedoch so gut wie sicher, daß das Mittelschiff mit einer weiteren Exedra als Chorapsis schloß. Dies wird umso wahrscheinlicher, als die Westseite mit einer Gegenapsis schließt. Gomez-Moreno verweist auf eine gewisse Verwandtschaft dieses Grundrisses mit dem der armenischen Kathedrale zu Exmiadzin. In den Gewölben des Ostteils kommt ein byzantinischer Konstruktionstyp zur Geltung und in der Eindachung der Schiffe ein lateinischer. Was aber den höchsten Reiz der Kirche ausmacht, sind die Kapitelle, die mit zu den schönsten der gesamten Kunst dieses frühen Mittelalters gehören. Sie sind von solcher Vollendung in jeder Hinsicht, von solchem Reichtum, von solcher Reinheit des Stiles, der ganz syrisch anmutet, daß man Gomez-Moreno versteht, wenn er die Vermutung ausspricht, hier seien wohl asiatische Künstler am Werk gewesen. Verwandt damit sind die Kapitelle der alten Kirche San Roman zu Hornija. Die Kirche von Santa Maria zu Bamba scheint in ihrer ursprünglichen Anlage byzantinischen Typus aufgewiesen zu haben: der Grundriß in Kreuzform in ein Viereck eingeschrieben und alles eingewölbt, ähnlich wie El Cristo de la Luz in Toledo. Auffallend sind die verhältnismäßig niedrigen Bogen, die in ihrer höchsten Höhe nicht das Doppelte ihrer Breite übersteigen. Dagegen erheben sich die Gewölbe bis zu dem dreifachen der Breite der Schiffe. Am verwandtesten ist diese Kirche als Ganzes der von Peñalba. Ihre Entstehung ist in die Zeit etwa von 928 zu setzen. — Die Geschichte der Zerstörung des mozarabischen Klosters von Sahagun ist eines der traurigsten Kapitel der spanischen Denkmalspflege. Einige der schönen Kapitelle sieht man noch in der dortigen Lorenzkirche und im Museum zu León. Über den Bau des Turmes des heute zerstörten Klosters von San Salvador zu Távara unterrichtet uns eine Miniatur von 970 im Archivo historico nacional in Madrid in amüsantester Weise. Diese Miniatur ist naturgemäß für die Kulturgeschichte wie für die Baugeshichte von gleich großem Interesse.

Der am meisten vom Normaltyp abweichende Bau der ganzen Leóneser Gruppe ist San Tomás in Las Ollas. Er besteht aus einem rechteckigen Schiff und einem nach außen quadratisch geschlossenen, innen aber nicht ganz kreisförmig im Grundriß gebildeten Altarhaus: es ist eine schwache Ellipse. Dieses rundgebildete Altarhaus ist von einer Kuppel gekrönt und weist Blendarkaden natürlich in Hufeisenform auf.

Von dem Kloster Santiago zu Peñalba ist die im dritten Jahrzehnt des X. Jahrhunderts erbaute Kirche noch vollkommen erhalten. Das hochbedeutsame Bauwerk ist einschiffig und wird durch einen großen, von Säulen getragenen Bogen in zwei nur wenig ungleiche Teile geteilt. An den kleineren, der gewissermaßen die Führung bildet, schließen sich auf beiden Seiten Räume an, die man als Sakristeien oder besondere Kapellen bezeichnen kann, jedenfalls dem Grundriß den Charakter eines Kreuzes geben. Im Osten schließt sich an das Hauptschiff als Altarhaus eine Apsis in Hufeisenform an, wie gewöhnlich nach außen hin im Viereck geschlossen; auf der Gegenseite findet sich eine weitere, die je-

doch in ihrem inneren Grundriß nur einen überhöhten Halbkreisbogen zeigt. Die Westapsis enthält das Grab des hl. Genadius. Dieser Fall von Peñalba scheint denen recht zu geben, die annehmen, daß der Westchor, der nur am Rhein im frühen Mittelalter zur Regel wird, nicht liturgischen Gründen seine Entstehung verdankt, sondern dazu diente, Gräber besonders verehrter Persönlichkeiten aufzunehmen. Vgl. Orléansville (Algier) und Matefu (ebenda) und San Martin in Tours. Die seitlichen sakristeiartigen Gebilde finden sich ja in Spanien seit der Gotenzeit (vgl. San Pedro de Nave und Santa Comba in Bande). In der Leóneser Gruppe ist jedoch Santiago gewissermaßen eine Ausnahme. Von besonderem Interesse ist die Wölbung. Der sogenannte Cimborio, die Vierung, weist eine byzantinische Kuppel auf, ähnlich wie das Serapeum zu Tivoli, dessen Beziehung zu S. Sergius in Konstantinopel Rivoira in seiner Arbeit über die Anfänge der lombardischen Architektur nachgewiesen hat. Dieses Helmgewölbe mit seinem Wechsel von geraden und stark konkaven Teilen besitzt auch eine gewisse Verwandtschaft mit der Apsis von St. Lorenz in Grenoble. Das Bemerkenswerteste ist, daß die Überleitung von dem quadratischen Unterbau in das Oktogon der Kuppel ohne Tromben oder Vorkragungen mit überraschender Leichtigkeit und Schönheit nur durch die Art der tieferen Ansätze der Eckteile gelingt. Auch die beiden Chorpartien zeigen eine Art Helmkuppel. Der Haupteingang auf der Nordseite besteht aus einem Doppelbogen auf Säulen, im Motiv von den Fenstern abgeleitet, höchst verwandt den Formen des Turmes von Santiago in Toledo, der Moscheen von Córdoba und Toledo (Mesquita de las Tornerias) und des von einem Cordobeser ausgeführten Turmes der Moschee von Abentulun in Kairo. Der Hauptschmuck der Kirche sind die neun Säulen aus weißem Marmor mit sehr gleichmäßigen korinthischen Kapitellen. Von besonders großem dekorativen Reiz ist die leider nur fragmentarisch erhaltene Fensterverkleidung der Westapsis. Die Sparrenköpfe sind denen von Escalada sehr verwandt.

Eine Miniaturkirche von besonderem Reiz ist San Miguel de Celanova, die nur 8,50 : 380 m im Grundriß mißt und 6 m hoch ist. Die Erhaltung ist ganz erstaunlich, was den Reiz dieses graziösen Bauwerks noch erhöht. Es besteht aus einem Schiff, einer Vierung und einer Apsis. Letztere bildet einen nur schmal sich nach der Vierung öffnenden Kreis. Sie wird von einer überhöhten Kuppel überwölbt. Nicht erklärt ist der Sinn der beiden Strebepfeilerpaare an den Außenseiten. Die Konstruktion zeigt sich der von Peñalba derart verwandt, daß man an einen gemeinsamen Architekten denken könnte; doch ist San Miguel fortgeschrittener. Ebenso wie dieser Bau zeigt Santa Maria in Villanova die engsten Beziehungen zu den Bauten von Peñalba und Bamba. Sie ist gegen 940 zu datieren und verrät den andalusischen Einfluß, genau wie die vorher gewürdigten Bauten. Von der Kirche San Salvador des älteren Königspalastes in León ist das Querschiff, besser gesagt die Vierung, auf 4 Bogen mit Helmgewölben der besterhaltene alte Teil.

In Zentral-Kastilien, vor allem in der Provinz Burgos ist uns kein einziges Fragment von mozarabischem Charakter erhalten. Die an der Peripherie gelegenen, im Westen und Nordwesten, sind von den Leóneser Bauten beeinflußt. In der Rioja, in der Gemarkung von Soria ist uns je ein mozarabisches Bauwerk von Bedeutung bekannt: Santa Maria zu Lebeña, in einer Gemarkung, die gewissermaßen zwischen Asturien, León und Kastilien vermittelt, ist das kastilische Gegenstück zu Santiago de Peñalba. Der Bau ist nach 924 entstanden, kreuzförmig mit Gewölben wie in Lebeña und der kreuzförmige Grundriß ist von einem byzanthinischen Typ und der ganze Aufbau die Vollendung dessen, was man in Escalada begonnen und in Peñalba weiterentwickelt worden war. Die Decken sind sämtlich als Tonnengewölbe behandelt, ohne Überhöhung und ohne Kämpfer. In den Bögen der 3 Kapellen wird die mozarabische Tradition durchbrochen, vielleicht unter asturischem Ein-

fluß, indem Halbkreisbögen der Vorzug gegeben wird mit Überhöhung in den Vertikallinien bei dem des Altarhauses. Im übrigen ist die Übereinstimmung zwischen dieser Kirche und den mozarabischen Bauten des Leonesertyps sehr einleuchtend und wird von Gomez-Moreno noch im einzelnen analysiert. Von nicht geringerem Interesse ist die primitive Kirche von San Millan de la Cogolla, oberhalb der jetzigen großen Klosteranlage, aus 2 Schiffen bestehend mit entsprechenden Kapellen am oberen Ende. Der Bau richtet sich nach der natürlichen Gestaltung des Felsens, an den er sich schmiegt und macht so etwas vor der Mitte einen Bruch, einen Winkel. Die Beziehungen der Schmuckteile, vor allem der Kapitelle und der Konsolen des Wetterdaches zu den Cordobesischen Typen ist ebenso evident wie die der Gewölbe zu den Bauten des Kalifats, und nicht zuletzt ist der sog. Portikus mit seinem oberen Bogenwerk sonst ohne Beispiel im christlichen Spanien. Entstanden ist der Bau zu Ausgang des X. Jahrhunderts.

Der letzte Bau von Bedeutung ist die Ermita San Baudel, 9 km von Berlanga entfernt, von einfachstem Grundriß: ein fast quadratisches Rechteck mit kleinerem quadratischen Altarhaus, Holz ist überhaupt nicht bei dem Bau verwendet, einzigartig die Empore, die auf einer Art Säulenhalle, besser doppeltem Säulengang mit Hufeisenbögen ruht. Die Einwölbung des eigentlichen Schiffes geschieht mit Hilfe eines einzigen großen Pfeilers als Mittelstütze und der Zuhilfenahme von Tromben an den Ecken. Die Decke ist ein Haubengewölbe, dessen Last mehr nach der Mittelstütze denn nach der Mauer gravitiert. Der Mittelstamm geht nicht voll bis zur Decke durch, sondern ist oben gehöhlt und bildet so eine Art Laterne. Das eigentümliche Kuppelchen dieser Laterne mit den sich kreuzenden Rippen ist vom reinsten Cordobeser Typ. Die Phantastik des sonst so armen Baues wird noch erhöht durch Wandmalereien, die wie vergrößerte frühpersische Miniaturen wirken, aber wohl sicher später sind als der Bau selbst. Mit Recht hat Lamperez bereits diesen Bau das am meisten mohammedanische Stück der gesamten mozarabischen Architektur genannt. Gomez-Moreno datiert diese Ermita in den Anfang des XI. Jahrhunderts, doch scheint es mir keineswegs ausgeschlossen, daß der Bau erst eine ganze Reihe von Dezennien später entstanden ist.

Gomez-Moreno bespricht dann das gesamte kirchliche Inventar, das der damalige christliche Kult benötigte. Er geht dann zur Besprechung der uns erhaltenen Kultgegenstände über und beginnt mit den Codices, die ja schon wiederholt in ihrer großen Bedeutung gewürdigt worden sind. Sehr dankenswert bleibt immerhin die Abbildung und Besprechung einiger mehr kultur- als kunsthistorisch interessanter Toledaner Miniaturen, die neben den Sevillaner Blättern sehr roh erscheinen.

Sehr eingehend ist die Würdigung der Goldschmiedearbeiten. Die drei berühmten asturischen Kreuze in Goldschmiedearbeit, das Engelskreuz von 808, das von Compostela von 874 und das Siegeskreuz von 908 weisen in ihrer Filigrantechnik eine Neuerung gegenüber gotischen Arbeiten auf. Dies ist wohl auf orientalischen Einfluß zurückzuführen, ebenso wie die Emails auf dem Kreuz von Compostela verraten, daß unter Alfons dem Großen die byzantinische Kunst hier ihren Einzug gehalten hat. In dem Siegeskreuz in Oviedo erscheinen wiederum jene Einlagen aus farbigem Glas, die einen Hauptschmuck der ganz frühen Goldarbeiten bildeten, jedoch nur mehr in einer besonderen Form gleich Blumen, was wir nur noch einmal in der berühmten grünen Patena im Louvre wiederfinden, die aus St. Denis stammt. Die Filigrane des gleichen Kreuzes zeigen erlesensten byzantinischen Geschmack und stellen eine sehr beträchtliche Weiterentwicklung gegenüber dem Engelskreuz dar.

Das Kästchen Alfons des Großen im Reliquienschrein der Kathedrale von Astorga

war möglicherweise ursprünglich für kirchliche Zwecke bestimmt. Es ist aus Holz, überzogen mit vergoldetem Silber. Wir finden hier genau wie bei dem Viktoriakreuz Einlagen in blauem, rotem und grünem Glasfluß auf weißer Montierung. Im übrigen herrscht die getriebene Arbeit als Schmuck vor, die jedoch reichlich barbarisch wirkt. Wiedergegeben sind neben stilisierten Pflanzen Engel und die Evangelistensymbole. Ferner sieht man begleitende und erklärende Schrift. Auf der Bodenfläche findet sich in getriebener Arbeit ein Kreuz mit angehängtem Alpha und Omega und darüber einige Blumen, wie wir sie in Nordspanien häufig an dieser Stelle finden und die ursprünglich vielleicht blumengeschmückte Kandelaber bedeuteten. In der byzantinischen Form des Kästchens sieht Gomez-Moreno gewisse Anklänge an spätere Cordobesische Arbeiten. In den Bogen ist aber kaum etwas mozarabisches zu bemerken. In der Camera Santa zu Oviedo weist das von Froela II und seiner Gattin 910 vor dem Regierungsantritt geweihte Kästchen große Verwandtschaft mit dem von Astorga auf. Hier fehlen die Einlagen aus Glasfluß, statt dessen sehen wir kleine aber wertlose Steine. Den Grund der Arkaden, die das Ganze in höchst unregelmäßiger Form füllen, bilden Stücke von poliertem Onix, daher trägt das Kästchen seinen Namen als Caja de las Agatas. Der getriebene Dekor zeigt Blattwerk von byzantinischem oder besser gesagt cordobesischem Charakter. Das Mittelfeld der Decke ist zweifelsohne später: eine hervorragende rein byzantinische Arbeit aus reinem Gold mit Einlagen von rotem Glasfluß und Schmuck von Perlen und reinen Steinen. In den Hauptfeldern dieses Mittelstückes sieht man Drachen und Vogelpaare in der Mitte. Die Tierfiguren weisen Inkrustationen Einlagen von Lapisblau, Türkis und Kirschrot auf. Gomez-Moreno hält es nicht für ausgeschlossen, daß das Stück aus dem Schatz der Gotenkönige herrührt.

Ein ähnliches kleineres Kästchen, das aus San Isidro zu León stammt und sich jetzt im Madrider Archäologischen Museum befindet, weist sichtlich andalusischen Einfluß auf. Es ist wohl um die Wende des X. zum XI. Jahrhundert entstanden und es besteht aus Holz mit Onyxsteinen und einem dicken Silberblech, das vergoldet, ziseliert und nivelliert ist und Hufeisenbogen von maurischem Typ aufweist. Die Kathedrale von Braga besitzt einen Becher aus vergoldetem Silber mit ziselierter und nivellierter Dekoration. Am Fuß nennen sich die Stifter der Graf Menendo gundi salvi und seine Gattin Tuda, woraus hervorgeht, daß der Becher vor 987 entstanden ist.

Wenn der ebengenannte Becher wegen seiner Kleinheit als Kirchenkalix fast unwahrscheinlich dünkt, so überrascht der berühmte im Kloster von Silos durch seine ungewöhnliche Größe. Er ist, wie die Inschrift besagt, eine Gabe des Abtes S. Domingo von Silos (1041—1073), besteht aus vergoldetem Silber und wird charakterisiert durch die fast gleiche Größe von eigentlichem Kelch und Fuß, der Gleichartigkeit der entsprechenden Silhouetten und auch des Knaufes, der den Schaft schmückt. Die Filigranarbeit des Dekors wirkt etwas mozarabisch, die Hufeisenbogen sind sehr entwickelt, auffallend aber auch die Ungleichheiten der Filigranarbeiten, namentlich auch in ihrer Anordnung. In dieser Sorglosigkeit möchte Gomez-Moreno ein Zeichen von Dekadenz erblicken.

Ein Messingkreuz, ganz im Typ der berühmten asturischen Goldkreuze, stammt aus der mozarabischen Kirche von Santiago de Peñalba (Museum von León). Nach der Inschrift ist es ein Geschenk Ramiro II. um 940. Der Dekor ist ganz von byzantinisch-andalusischer Art.

Auch kleine Bronzeglocken besitzen wir aus jener Zeit, so eine im archäologischen Museum zu Cordoba, ein Geschenk des Abtes Samson aus dem Jahre 955 und eine größere Glocke in San Isidro zu León, die eine elegantere Form besitzt und 1086 zu Ehren des hl. Lorenz von Rodrigo gundisalbiz geschenkt wurde. Das Madrider Archäologische Museum

bewahrt eine bronzene Lampe, bezeichnet † Oc opus Salomonis uat, offenbar zum Aufhängen bestimmt

Eine ähnliche besitzt Gomez-Moreno selbst, auf der einen Seite in einen schön stilisierten Hirschkopf auslaufend, die aus der Gegend von Granada stammt, nur eine Dille zeigt, während die Madrider, zwei aufweist. Unschwer sind die beiden als degenerierte Formen der frühchristlichen Öllämpchen zu erkennen, die einen Greifen- oder Pferdekopf zeigen. Die spanischen unterscheiden sich durch die stärker ausgeschnittene Dille, die eine richtige Schotenform aufweist. Eine ähnliche Inschrift wie das Madrider Stück zeigt ein Aquamanil im Louvre in Form eines Pfaus. Außer der lateinischen Inschrift liest man noch eine arabische, die bedeutet: gemacht von dem Christen Abdelmelik. Der Kamm ist eigenartig durchbrochen, der Griff ist in Form einer Schlange gebildet, der Schwanz ist sehr stark stilisiert: das Rad kreisförmig, an das sich sechs weitere kleine Kreise ansetzen. Die Salomonischen Arbeiten finden sich in ganz Spanien, und Gomez-Moreno spricht wohl mit Recht von einer Manufaktur. Eine besondere Besprechung widmet Gomez-Moreno den Lampen der ehemaligen Mezquita von Elvira, von denen sechs mehr oder weniger unvollständig sich im Museum zu Granada befinden. Es wird ihre Verwandtschaft mit einer koptischen Lampe im Museum zu Kairo, einer im British Museum durchgeführt und eine Rekonstruktion versucht. Die Platte einer ähnlichen Lampe, jedoch mit dem Kreuz als ornamentalen Bestandteil ähnlich wie bei der koptischen Lampe, wurde vor einigen Jahren in Granada verkauft.

Ein Abschnitt über Webereien, von denen nur Fragmente erhalten sind und die zum Teil direkter andalusischer Import sein können, beschließt das so inhaltsreiche Werk.

August L. Mayer.

E. Tietze-Conrat, Die Bronzen der Fürstlich Lichtensteinschen Kunstkammer. Kunsthistorisches Institut der K. K. Zentralkommission für Denkmalspflege. S.-A. Wien 1918.

Kunstwerke offenbaren den Stilwillen einer Zeit, so wie er sich im Schaffenden offenbart. Wie weit der Nichtkünstler ihn begriff und sein Geschmack die jeweilig modernen Tendenzen durch Aufträge unterstützte, ist eine nicht unwichtige Nebenfrage, die am besten durch die Geschichte großer Sammlungen beantwortet wird. In diesem Sinne ist E. T.-C.s Arbeit auch über das Museumskundliche hinaus von Wert.

Bezeichnend für die Hauptvertreter dieser hochstehenden, kunstliebenden Familie, die beide dem 17. Jahrhundert angehören, ist das intensive Interesse für die Antike, zum mindestens für literarische Motive des Altertums. Der Begründer der Sammlung, Karl Eusebius hielt sich an Reduktionen klassischer Kompositionen und freie Variationen nach solchen, der jüngere Johann Adam Andreas gab Nachbildungen in Originalgröße den Vorzug; und Joseph Wenzel, der im 18. Jahrhundert gelebt hat, besaß für kurze Zeit sogar ein berühmtes antikes Original, den betenden Knaben, heute im Alten Museum in Berlin. — Man hat früher — durch den Klassizismus des 18. Saeculums verführt — die Vorliebe für Antike in der Barockzeit übersehen und nicht bemerkt, daß nach dem Stilwandel nur andere, stillere Vorbilder den Ton angaben, weil die ältere Epoche schöpferischer und ein anderer Lebensrhythmus ihr eigen gewesen ist. Demgemäß kam es ihr nicht auf durchaus treue Nachbildungen an; sie mußten aber in sich Stil haben und technisch von hoher Vollendung sein. Nur Meister, die ihr Handwerk virtuos beherrschten, wie

Francesco Susini, der Meisterschüler Gian Bolognas, Adrien de Vries und der zumeist durch seine Medaillen bekannte Massimiliano Soldani, kamen in erster Linie in Betracht.

Neben der reichen Sammlung standen der V. Inventare zur Verfügung, und sie hat versucht an der Hand der alten Beschreibungen, auch nicht mehr an Ort und Stelle befindliche Werke festzustellen. Daneben interessierte es sie am meisten, die Abwandlung literarischer und kompositioneller Motive zu ergründen; ja mitunter hat es den Anschein, als wäre die Zusammenstellung der Lichtenstein-Bronzen nur ein willkommener Vorwand für diese Untersuchungen gewesen. Die Zuschreibungen sind z. T. andere als in Bodes Corpus der Bronze-Statuetten, so bisher unbestrittene Werke Gian Bolognas z. T. überzeugend mit F. Susini in Zusammenhang gebracht. Am wichtigsten dürfte an der reichhaltigen Arbeit die Bekanntgabe und kunsthistorische Einordnung einer größeren Anzahl bislang unbekannter Meisterwerke des 17. Jahrhunderts sein. *Schottmüller.*

Wilhelm Ganzenmüller. Das Naturgefühl im Mittelalter. (Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, herausgegeben von Walter Goetz, Band 18.) Leipzig und Berlin, G. B. Teubner, 1914.

Die kunstgeschichtlichen Folgerungen aus diesem Buche ziehen, hieße wieder ein Buch, zum mindesten eine weit über ein Referat hinausgehende Arbeit, schreiben. Der Verf. hat diese Fragen nur gelegentlich (S. 81, 193) gestreift und unbeantwortet gelassen. Er hatte auch keinen Anlaß dazu, da seine Arbeit die Darstellung des Naturgefühls im Mittelalter lediglich auf Grund der literarischen Quellen verfolgt.

Nach einer Überschätzung der formalen Gesichtspunkte macht sich heute in unserer Wissenschaft die Anschauung immer mehr geltend, daß das Auftreten bestimmter Darstellungen und Formen keineswegs allein mit bildkünstlerischen Absichten zusammenhängt. Man darf allerdings nicht außer acht lassen, daß die mittelalterliche Weltanschauung und Religiosität, die »die gefühlsmäßige Stellung zur Natur ganz und gar bedingt«, universelle Geltung besessen haben. So ist z. B. die symbolische Auffassung ein Gemeingut gewesen und man wird sich hüten müssen, hier in Einzelfällen gleich auf Einfluß einer bestimmten Dichtungsgattung zu schließen. Dagegen kann eine so ausgesprochene Anlehnung an die antiken Naturschilderungen, wie sie z. B. in der karolingischen Dichtung beliebt gewesen ist, natürlich nicht ohne Einfluß auf die Darstellungen der bildenden Kunst geblieben sein. Wie wenig mit schlagwortartigen Verallgemeinerungen anzufangen ist, dürfte bei der ständig wachsenden Ehrfurcht vor der Vielgestaltigkeit des mittelalterlichen Geisteslebens bekannt sein. Ich erachte es als einen besonderen Vorzug des Buches, daß es dem begreiflichen, aber nicht erfüllbaren Wunsche nach bestimmten Formeln ausweicht. »Wie ziehende Wolken in einem See, so spiegeln sich im Naturgefühl einer Zeit die Werte, die an ihrem geistigen Horizont dahinziehen.« Statt dessen gibt uns der Verf. Material, Zitate aus den führenden Schriften — und damit ist uns auch gedient.

Besonders wertvoll ist die Arbeit dadurch, daß sie auch das Verhältnis des mittelalterlichen Menschen zu den Tieren darstellt. Wie ungenügend die ungeheure Fülle dieser Darstellungen in der bildenden Kunst bis jetzt noch sachlich gedeutet worden ist, zeigen die z. T. phantastischen Ansichten zur Genüge. Die Vorstellungen von »der übersprudelnden Künstlerlaune« und von dem gegenseitigen Sichabgucken aus den Skizzenbüchern sollten endlich abgetan sein. Auch hier läßt sich eine Trennung in Darstellungen symbolischer Art und solche anderen Ursprunges, letzten Endes wieder auf die Antike zurückgehend, fest-

stellen. Besonders hier, aber auch in anderen Teilen des Buches, vermisse ich ein Eingehen auf die Forschungen Paul v. Winterfeld's und Hermann Reich's. Wenn diese Untersuchungen auch — wie es scheint — aus unverzeihlichen Gründen geradezu geflissentlich gemieden zu werden scheinen, so wird man doch nicht um die eherne Tatsache der durch sie erschlossenen Erkenntnisse herumkommen können. Goldschmidt hat einmal die Elfenbeinreliefs als die Konserven der Antike für die bildende Kunst des Mittelalters bezeichnet. Man wird sich der Ansicht nicht verschließen können, daß die Mimen diese Rolle für die Literatur beanspruchen dürfen. Nicht erst die Vaganten, deren Mimencharakter der Verf. zu kennzeichnen unterläßt, sondern ihre Vorläufer, die wirklichen Mimen sind die Träger der antiken Weltanschauung gewesen. Winterfeld hat schon für die Merowingerzeit deren belebenden Einfluß auf die Naturschilderungen aufgezeigt, und daß das ganze Tierepos und die sonst kaum verständliche Vorliebe für diese Welt aufs engste mit den Mimendarbietungen zusammenhängen, bedarf keiner Worte.

Hiervon abgesehen bietet das Buch eine Fülle von Zeugnissen für die Anschauungen der mittelalterlichen Welt. Der Verf. behandelt allerdings nur die Zeit bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. Für diese Spanne bietet er aber eine ergiebige Quelle, von der aus eine Betrachtung des Naturgefühls in der bildenden Kunst bedeutende Hilfe gewinnen könnte. Die einzelnen Kapitel behandeln folgende Gegenstände; 1. Das Naturgefühl bei Jesus und Paulus. 2. Das Erbe des Altertums. 3. Das Naturgefühl zur Zeit der Kirchenväter. 4. Das sechste und siebente Jahrhundert. 5. Die Irenmönche. 6. Der Eintritt der Germanen in die Literatur. 7. Die literarische Blütezeit unter den Karolingern. 8. Beginn der Trennung zwischen Kirche und Welt. 9. Das transzendentale Naturgefühl auf seiner Höhe. 10. Die mittelalterliche Aufklärung und die Vaganten. 11. Die Ritterdichtung. 12. Rückblick und Ausblick.

Ein Orts- und Personenregister erleichtert die Benutzung des Buches. Und auf die muß es mehr ankommen, als auf Gewinnung von »Überblicken«, die auch zu leicht mit der bildenden Kunst in Parallele gebracht werden. *Habicht.*

Die deutschen Renaissanceplaketten der Sammlung Alfred Walcher Ritter von Molthein in Wien. Herausgegeben von **Dr. Edmund Wilhelm Braun**. Österreichische Privatsammlungen Band II. Wien, Anton Schroll & Co., 1918. 75 S. m. 13 Abb.; 73 Lichtdrucktafeln m. 242 Abb. in Mappe. Mit 6 Abb. M. 50,—.

Die prächtigen Veröffentlichungen des Denkmälerbestandes an deutschen Bildwerken, die, rasch aufeinanderfolgend, in verhältnismäßig kurzer Zeit einen Überblick über die Entwicklung der Bildhauerkunst Deutschlands boten, verzichten mit Ausnahme des von Voege bearbeiteten Berliner Katalogs auf eine Berücksichtigung der Plaketten. Der Grund liegt offenbar in der Absicht, ein zweckloses Wiederholen der Beschreibung und Wiedergabe mehrfach vorkommender Stücke zu vermeiden, zumal oft anderswo bessere Exemplare vorliegen als in der Sammlung, für die die Frage entschieden werden mußte. Für Gebiete, die ähnliche Schwierigkeiten bieten, z. B. Porzellane, fällt infolge der Abgrenzung natürlicher Interessensphären, wie sie das Bestehen zahlreicher Museen bedingt, von selbst bestimmten Anstalten ein fest umrissener Teil der Gesamtaufgabe zu, den Denkmälerbestand nachzuweisen und zugänglich zu machen. Für die durch mancherlei, häufig zufällige Vorgänge in größeren und geringeren Mengen meist schon seit langem in nicht nur deutschen Sammlungen vereinigten deutschen Plaketten aber war eine solche Arbeitsteilung nicht durch-

führbar. Infolgedessen ist es recht schwierig geblieben, einen Einblick in den Bestand zu tun. Man ist abgesehen von dem, was Lange und Domanig für Flötner, Fuhse für einige Meister der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Voege aus dem Gesamtgebiet systematisch zusammengestellt haben und was Leitschuh bei Veröffentlichung des Behaim-Verzeichnisses [1]) als Arbeiten Flötners abbildete, in der Hauptsache auf das in zahlreichen Auktionskatalogen verstreute Material angewiesen: bei diesem aber mindern die mühsame und umständliche Handhabung, vielfach auch recht willkürliche Zuschreibungen den Wert der meist vorzüglichen Abbildungen.

Kann man unter diesen Umständen jede weitere Veröffentlichung auf diesem Gebiete freudig begrüßen, so hat sich Braun mit dem hier vorgelegten Werke schon insofern besonderen Dank verdient, als es einen Materialzuwachs von über 150 bisher noch nirgends veröffentlichten Stücken bringt. Dazu ist vieles, das man bisher mühsam allenthalben zusammensuchen mußte, hier erneut wiedergegeben und damit der Forschung nähergerückt. Daß auch Stücke, die schon in Reproduktionen durch Lange, Leitschuh und Voege vorlagen, auf den Tafeln wiederkehren, ist durch den hier wieder einmal gegebenen großen Zusammenhang berechtigt, für die nur bei Voege gegebenen auch deshalb nützlich, weil Braun diese wie alle Stücke in Originalgröße abbildet.

Natürlich fallen bei einem Vergleich der Abbildungen Brauns mit anderen nach gleichen Stücken die Nachteile der Veröffentlichung der Bestände einer geschlossenen Sammlung — selbst dieser in vielerlei Hinsicht ausgezeichneten Sammlung Alfred Walchers — stark auf. Da nun aber der Stilkritik, so sehr auch Brauns bequeme Gabe dazu verführen konnte, das lästige Nachblättern zu unterlassen, das beste Stück bestimmend bleiben muß, wäre es gut gewesen, wenn in der verdienstvollen Zusammenstellung der Besitzer gleicher Stücke grundsätzlich jedesmal auf alle anderswo vorhandenen Abbildungen oder doch wenigstens auf die nach besseren Exemplaren verwiesen worden wäre. Abgesehen von den Flötnerplaketten, bei denen Lange und Leitschuh, auf den übrigens Braun nur selten Bezug nimmt, auch in Zukunft der Benutzung sicher sind, wäre da nachzutragen bei Nr. 108 G. Seligmann-Coblenz: Leitschuh Nr. 98, Taf. 14: Slg. Faure Kat. Nr. 723, Taf. 22. — Nr. 109: Slg. Löbbecke Kat. Nr. 910, Taf. 43. — Nr. 114: Slg, Oppler (Lepke 1913) Kat. Nr. 195, Taf. 30. — Nr. 115: Slg. Oppler (Lepke 1913) Kat. Nr. 192, Taf. 30. — Nr. 116: Slg. Löbbecke Kat. Nr. 808, Taf. 29. — Nr. 119: Slg. Löbbecke Kat. Nr. 920, Taf. 46. — Nr. 127: Slg. Gutekunst Kat. Nr. 167, Taf. 6. (Bronze). — Nr. 138 Nürnberg: Fuhse, Mitt. d. Germ. Nat. Mus. 1896, Taf. 3. — Nr. 139: Slg. Löbbecke Kat. Nr. 921, Taf. 46. — Nr. 141: Slg. Oppler (Lepke 1913) Kat. Nr. 191, Taf. 30. — Nr. 142: Slg. Oppler (Lepke 1913) Kat. Nr. 193, Taf. 30. — Nr. 175: Slg. Gutekunst Kat. Nr. 172, 173, Taf. 3; Slg. Faure Nr. 619, Taf. 25. — Nr. 211 Berlin: Voege Nr. 707, Taf. 19. — Nr. 212 Berlin: Voege Nr. 705, Taf. 19.

Solchen Notbehelf kann erst das Corpus der deutschen Plaketten überflüssig machen, das von jedem existierenden Stück das beste überhaupt vorhandene Exemplar in tadelloser Wiedergabe bringen müßte. Braun stellt erfreulicherweise die Herausgabe dieses wertvollen Werkes in Aussicht, und es wäre Ehrensache jedes deutschen Museums wie jedes ernsthaften Sammlers, die mühevolle Bearbeitung des zunächst wichtigsten, die Reproduktionen enthaltenden Teils dadurch zu erleichtern und zu beschleunigen, daß sie ihm Photographien

---

[1]) Die von Leitschuh, Flötnerstudien I, S. 22, als nicht nachweisbar bezeichneten beiden Stücke des Behaim-Verzeichnisses mit Frauengestalten und den Inschriften »Consociatio rerum domina« bzw. »Connubii fructus« waren offenbar Bleiabgüsse der Medaillen des Jacopo da Trezzo auf Maria und Johanna von Österreich; Abb. Slg. Löbbecke, Kat. Nr. 128 und 219, Taf. 9.

des gesamten in ihrem Besitz befindlichen Bestandes an deutschen Plaketten zur Verfügung stellten, damit wirklich das jeweils beste Exemplar abgebildet werden kann. Für die Reproduktionen dieses Werkes würde es sich empfehlen, alle Tafeln im gleichen, am besten offenbar grauschwarzen Farbton zu halten, um das Vergleichen nicht unnötig zu erschweren. Dann müßten ausführliche Verzeichnisse, wie sie der ausgezeichnete Katalog der Sammlung Löbbecke enthält, den Gebrauch möglichst vereinfachen. Auf der Grundlage eines solchen Abbildungswerks würde eine gründliche Bearbeitung des ganzen großen Gebiets einsetzen und die Wichtigkeit der Mittlerrolle dieses Zweigs der Kleinplastik im Zusammenhange zwischen der Graphik und der Bildner-, Medailleur- und Goldschmiedekunst klarstellen können, von der bisher nur Teilergebnisse eine Ahnung geben.

Wie wenig durchforscht noch das weite Gebiet ist, zeigt eindringlich Brauns überaus sorgfältig bearbeiteter Katalogtext. Für eine ganze Anzahl Stücke haben die Vorlagen festgelegt werden können, nach denen sie mehr oder weniger frei geschaffen wurden; für manche ist auch die Weiterverwendung der Plaketten belegt. Die Durchsicht der einzelnen Sammlungen an Hand des von Braun gebotenen reichen Materials aber wird gewiß noch manches Interessante ergeben, das später für das Corpus verwertet werden könnte. Im Plakettenbestande des Casseler Museums — er umfaßt übrigens außer den bei Braun zitierten u. a. auch ein schönes Bleiexemplar der auch bei Löbbecke, Kat. Nr. 917, Taf. 45, in erheblich besserem Zustande abgebildeten unbezeichneten Plakette des Meisters H. G. mit dem Urteil des Salomo Nr. 118 sowie Bronzeabgüsse der Evangelistenplaketten Nr. 146—149, die Braun wohl mit Recht als Deutsch in Anspruch nimmt — befindet sich z. B. eine ganz ähnliche Silbertreibarbeit mit dem Bilde Gottvaters wie Nr. 169; beide gehen wohl auf die Bronzeplakette der Sammlung Löbbecke Kat. Nr. 860 zurück. Dann bewahrt Cassel eine Bleiplakette, die der Bronzeplakette mit Bellerophon im Kampfe mit der Chimära Nr. 70 genau entspricht. Ferner ist dort außer der von Braun bei Nr. 119 erwähnten, dem Meister H. G. zugeschriebenen Plakette mit Rebekka und Eliezer eine trapezförmige, die die Hauptfiguren übernimmt und offenbar von der gleichen Hand stammt. Zu der Darstellung des Urteils des Paris auf der Zündkrautflasche Nr. 55 sei auf das bei Voege Nr. 295, Abb. S. 141, aufgeführte Buchsbaumrelief in Berlin hingewiesen.

Den wertvollsten Teil der Publikation Brauns aber stellt unzweifelhaft die Einleitung dar, in der er nicht nur seine Zuschreibungen eingehend begründet, sondern auch die besonderen Merkmale der von ihm geschaffenen Gruppen derart zusammenfaßt, daß damit der weiteren Forschung auf diesem Gebiete feste Grundlagen und Richtlinien geboten werden. Und mit den neugewonnenen Resultaten wurden, soweit der durch die Sammlung Walcher von Molthein gebotene Zusammenhang es irgend gestattete, frühere Einzelfunde und Ergebnisse zu einem Ganzen verwoben, das füglich als Einführung in die Geschichte der deutschen Renaissanceplaketten gelten darf.

Besonders erscheinen zwei Gruppen von Plaketten schärfer umrissen. Einmal die Umgebung der fünf bezeichneten Arbeiten des Meisters H. G., den man nach Brauns urkundlichen Feststellungen weder mit Hans Gar noch mit Hans Gelther identifizieren darf. Zu drei dem Meister H. G. schon von Fuhse zugeschriebenen gibt Braun ihm acht weitere Stücke der Sammlung Walcher; fünf andere werden unter der Bezeichnung »Meister in der Art des Monogrammisten H. G.« in seine Nähe gerückt. Die außerordentliche Verschiedenheit der sicheren Arbeiten, die, soweit sie datiert sind, die Jahreszahlen 1569, 1570 und 1572 zeigen, ergibt sehr mannigfaltiges Vergleichsmaterial, dessen Nutzung die meisten von Brauns Zuschreibungen bestätigt. Sie zeigt aber auch, wie vorsichtig man den vielfachen Zuschreibungen an den Meister in Versteigerungskatalogen gegenüber sein muß. Meines Erachtens

gehört nur aus der Sammlung Löbbecke neben der schon dort dem »Hans Gar« zugewiesenen und von Braun für den Monogrammisten H. G. übernommenen Plakette Nr. 119 mit Rebekka und Elieser noch die »Hans Gar« zugeschriebene Plakette mit der Taufe Christi (Kat. Nr. 915, Taf. 35) sicher auch hierher. Dazu käme eine runde Bronzeplakette des Casseler Museums mit dem Evangelisten Johannes auf Patmos, Durchmesser 13,8 cm. Hier sitzt Johannes nach links gewandt, das offene Buch in der herabhängenden Linken, die Rechte mit der Feder ausgestreckt; links von ihm der Adler, das Schreibgerät im Schnabel. Auf einem Felsvorsprung links, der in das den Mittelgrund füllende Flußwasser hineinragt, ein vielköpfiges feuerspeiendes Ungeheuer; höher, in der Luft schwebend, eine geflügelte weibliche Gestalt auf der Mondsichel, im Strahlenkranz; rechts davon drei Engelkinder auf Wolken. Rechts eine Baumgruppe; im Hintergrunde, jenseits des Flusses, eine Stadt. Der die Darstellung umschließende Lorbeerkranzrahmen wird an vier Stellen von Bandornamenten gehalten. Zweifelhaft erscheint mir von Brauns Zuschreibungen die Zugehörigkeit der Allegorie auf die Segnungen des Friedens Nr. 124 zu den Arbeiten des Meisters H. G.; die Wolken treten im Original — beim Casseler Exemplar — viel stärker als aus der Abbildung erkennbar wird, fast halbkugelig hervor; auch die Modellierung unterscheidet sich mehr von der der übrigen Arbeiten, als allein durch das keineswegs allenthalben durchgeführte Halbrelief erklärt werden kann. Zu dem Urteil des Salomo Nr. 122 mit dem frontal sitzenden König inmitten dichtgedrängter Figuren fehlen in den sicheren Arbeiten alle Parallelen. Der unscharfe Guß des Todessprungs des Marcus Curtius Nr. 120 läßt eine klare Stellungnahme nicht zu. Man wird gut tun, diese drei Plaketten der allgemeineren Gruppe »Art des Monogrammisten H. G.« einzugliedern.

Die zweite wichtige Gruppe von Plaketten schließt Braun unter dem Titel »Nürnberg; Art des Jonas Silber, um 1585« zusammen, nachdem er an Hand von drei Plaketten, darunter einer mit dem vollen Namen und der Jahreszahl 1575 bezeichneten, und von Punzenstichen des mit ihm zweifellos identischen Monogrammisten J. S. die Persönlichkeit des Jonas Silber klargestellt hat. Damit ist eine ganze Reihe von Plaketten vom Ende des sechszehnten Jahrhunderts näher bestimmt, so daß eine weitere Gruppierung bald weitere Klarheit schaffen kann. Schon unter den von Braun zusammengestellten Arbeiten dieser Gruppe lassen sich mit Sicherheit drei Meister unterscheiden, deren einer, dem die Plaketten mit Venus und Adonis Nr. 133 und mit Mars und Venus Nr. 137 angehören, dem Monogrammisten H. G. am nächsten steht. Dem ihm nahe verwandten zweiten Meister der Gruppe, der von Fuhse seit langem als Meister der Jagdszenen eingeführt ist, möchte man zu den ihm bereits zugesprochenen Arbeiten noch die Plakette mit der Gründung Karthagos im Historischen Museum zu Basel geben, die Leitschuh, Abb. 133, Taf. 19, als Schule Flötners publizierte; auch die Plakette mit den beiden Hirten der Sammlung Löbbecke, Kat. Nr. 919, Taf. 46, gehört wohl ihm. Der dritte, künstlerisch bedeutendste ist der Schöpfer der Plakette mit Merkur und Argus Nr. 141 und des Gegenstücks, Merkur mit dem Haupte des Argus, in der Sammlung Löbbecke, Kat. Nr. 918, Taf. 45, sowie derjenigen mit Pan und Syrinx Nr. 142, von welcher sich eine vereinfachte Fassung [2]), Durchmesser 7,7 cm, von abgeklärterer Wirkung, wohl von anderer Hand, im Casseler Museum befindet. Die eigenartigen, ganz unvermittelt aufsteigenden Granitfelsen auf diesen drei Plaketten kehren in — gegenüber wenigstens den Abbildungen — weit schnittigerer Modellierung auf drei Schalenböden des Casseler Mu-

[2]) Im Schilf des Vordergrundes verfolgt Pan die nach rechts flüchtende Syrinx. Rechts und links je ein Baum; an dem links ein Angler, rechts ein Sackträger. Im Hintergrund Blick auf eine Stadt, eine hochgelegene Burg und einen See.

seums mit Darstellungen aus der römischen Heldensage in Lorbeerumrahmung wieder; der eine, mit 17,6 cm Durchmesser, zeigt den Kampf des Horatius Cocles [3]); von den beiden andern, Durchmesser 17,3 cm, bringt der eine Mucius Scaevola vor Porsena [4]), der andere den Todessprung des Marcus Curtius [5]). Diese, von denen besonders der letztere reiche Architektur in der Art des Jonas Silber aufweist, stehen aber in der Modellierung keinem der hier genannten Meister nahe, wie sich um Jonas Silber offenbar ein ganzer Kreis von Künstlern gruppiert, die in Art und Können recht verschieden sind. Einer von ihnen, freilich kein bedeutender, hat auf zwei querrechteckigen Bleiplaketten des Casseler Museums, 3,1 : 9,8 cm, je drei der Musen der vollbezeichneten Arbeit des Jonas Silber vereinigt [6]) u. [7]). Ihnen schließen sich zwei querrechteckige Jagdszenen in Blei, 1,8 : 9,5 bzw. 2,3 : 9 cm, eine Hirschjagd [8]) und eine Eberjagd [9]), daselbst aufs Engste an. Diese wieder stehen den beiden Jagdszenen des Nürnberger Museums, die Fuhse dem Meister H. G. zuschrieb und die Braun für diesen Meister mit Recht ablehnt, so nahe, daß man für all diese Stücke an ein und denselben Meister denken möchte. Der Ceres auf der Treibarbeit Nr. 164, die Braun an Jonas Silber erinnert, ohne daß er sie doch deshalb in diese Gruppe aufgenommen hätte, entsprechen in Haltung und Körperbildung zwei trapezförmige Bleiplaketten des Casseler Museums mit

---

3) Horatius sprengt in Lederpanzer und Helm mit vorgehaltenem Schild und erhobenem Schwert auf seinem Roß nach rechts, wo bereits drei Krieger am Boden liegen, ein vierter eben mit vorgehaltenem Schild gegen den Reiter anstürmt, ein fünfter den Speer auf ihn richtet und weitere Lanzen sichtbar werden. Links die Brücke, an deren Zerstörung Römer arbeiten. Im Hintergrunde reiche hügelige Landschaft mit der Stadt zu beiden Seiten des Flusses und zahlreichen verstreuten Gebäuden. In der Ferne rechts zwei Granitberge.

4) Zu Seiten eines gemauerten Altarpfeilers mit brennendem Feuer steht links Mucius Scaevola, die rechte Hand im Feuer, an der Fessel der Linken von einem Soldaten gehalten. Rechts, Mucius zugewandt, Porsena in langem Mantel und mit Turbankrone, die Rechte mit dem Szepter ausgestreckt. Hinter ihm eine Gruppe von drei Soldaten. Im Hintergrunde eine Landschaft mit zwei Brücken über den Fluß, an dem rechts die Stadt, links das Zeltlager liegt, in dessen vorderstem Zelt Scaevola den Schreiber des Porsena ersticht. Im Fluß eine Zitadelle mit Granitfelsen.

5) Marcus Curtius sprengt, auf seinem Pferde sich zurückwendend und auf die Stadt Rom deutend, den Blick nach vorn gerichtet, nur mit Lendentuch und Helm bekleidet, in den aus der Erde quillenden Rauch. Links eine Frau, die entsetzt die Hände erhebt, dahinter zwei Männer; rechts erregte Menschengruppen in Unterhaltung. Hintergrund Flußlandschaft mit reichen Gebäudegruppen beiderseits des Flusses. Weiter zurück je ein Granitberg; auf dem links eine Burg.

6) Zwischen zwei Baumgruppen sitzen drei Frauen; die links mit einer Schalmei, bekleidet, nach rechts gewandt; die in der Mitte mit einem tubaartigen Blasinstrument, ebenfalls bekleidet; die rechts mit einer Flöte, nackt, ein Tuch um das linke Bein gelegt. Landschaft mit zwei Wassermühlen rechts und einer Gebäudegruppe links. — Auf der Rückseite eingeritzt: 4.

7) Links sitzt, nach rechts gewandt, eine nackte Frau, ein offenes Buch im Schoße, mit der Rechten den Takt angebend. In der Mitte, halb nach rechts gewandt sitzend, den Blick nach links gerichtet, eine bekleidete Geigenspielerin; rechts, im Profil nach links, eine bekleidete Frau mit tubaartigem Blasinstrument. Landschaft mit Bäumen und einer Dorfansicht.

8) Eine nach links fliehende Hirschkuh wird von einem Hund und einem das Hifthorn blasenden Jäger zu Pferde verfolgt. Zwischen dem Jagdtier und dem Hund ein nach rechts gewandtes äsendes Kaninchen. In der Mitte, rechts und links Bäume. Im Hintergrunde Landschaft mit phantastischen Bauten links und einer Wassermühle rechts.

9) Rechts ein nach links gewandter Eber im Kampfe mit drei Hunden. In der Mitte eilt ein Jäger, die Rechte ausgestreckt, den Spieß in der Linken, herbei. Links reitet ein zweiter Jäger auf einem Pferde davon. Zwischen den Bäumen Blick auf eine Landschaft mit einem Dorf auf einem Berge.

den stehenden nackten Gestalten der Caritas [10]), 6,9: 3,5 cm, und der Dido [11]), 5,8: 3 cm, in Rollwerkkartuschenrahmen, deren Gegenstücke Jupiter [12]) bzw. David [13]) darstellen.

So kommt durch Brauns Gabe, gleichzeitig den Wunsch nach baldigem Erscheinen des von ihm geplanten Corpus der deutschen Plaketten aufs Höchste steigernd, überall klärende Bewegung in die Masse des Materials. Es schien mir förderlicher, das an den größtenteils aus seiner Arbeit gewonnenen neuen Ergebnissen für eine, die Casseler Sammlung, zu zeigen, als einen Auszug seiner Ausführungen zur Geschichte der deutschen Plakette zu geben. Sie verdienen gründlichstes Studium im Urtext. *Josten.*

F. Sarre und **E. Herzfeld**, Archäologische Reise im Euphrat und Tigris-Gebiet in 4 Bänden. Band II mit einem Beitrage von Sam. Guyer (395 S., 245 Textabb., 2 Karten). Band IV (59 S., 22 Textabb., 28 Taf.). Berlin 1920, Verlag von Dietrich Reimer (Ernst Vohsen) A.-G.

Mit den vorliegenden beiden Bänden ist dieses große Reisewerk, von dem 1911 bereits Band I und III erschienen, nunmehr abgeschlossen, und wir dürfen den Herausgebern wie dem Verleger dankbar sein, daß sie trotz der Ungunst der Verhältnisse das einmal begonnene Unternehmen glücklich zu Ende geführt haben.

Der besonders wichtige zweite Band bildet das Textwerk zu den in Band III vereinigten Tafeln und enthält in einer Reihe von Monographien reiches und größtenteils ganz neues Material über die Kulturstätten des Zweistromlandes.

Zunächst behandelt S. Guyer die christlichen Bauten von Rusafa, die neuerdings zu vielen und lebhaften Diskussionen Anlaß gegeben haben. Die Basilika setzt er als Pfeilerbau wegen des apsidialen (früher geraden) Chorabschlusses und der vielen (früher spärlichen) Chorfenster ins 6. Jahrhundert und nimmt an, daß die beiden Kammern neben der Apsis nicht als Sakristeiräume, sondern für Nebenaltäre gedacht waren. In der stilistischen Durcharbeitung sieht er enge Verwandtschaft mit syrischen Kirchen des 6. Jahrhunderts und gibt Parallelen für allerlei charakteristische Einzelheiten. Da der Bau von Prokop nicht erwähnt ist, nimmt G. an, daß er kurz vor Justinian und vielleicht im Auftrag des Ghassaniden al-Harith entstand. Er wurde dann mehrfach restauriert, zuerst im 9. Jahrhundert, weiterhin 1092, als die Umwandlung zur Basilika mit Stützenwechsel (mit Hilfe älterer

---

[10]) Caritas steht, einen wehenden Schleier um die Schultern, nackt auf einer Rollwerkvolute und blickt zu dem nackten Kinde links, dessen Kopf sie mit der Hand streichelt. Das nackte Kind rechts greift nach dem Schleierende. Im Hintergrunde links burgartiges Gebäude. Torartige Umrahmung; darin oben fruchtverzierte Rollwerkkartusche mit einem weiblichen Kopf.

[11]) Dido steht nackt, einen wehenden Schleier um die Schultern, hinter einer Rollwerkkartusche unten, den Kopf nach links gewandt und auf den Dolch blickend, den sie sich in die Seite stößt. Hintergrund Berglandschaft mit einer Burg, vorn beiderseits ein kleines Bäumchen. Torartige Umrahmung; darin oben ein Stierkopfmaskaron mit Früchten zu beiden Seiten.

[12]) Jupiter schreitet nackt, die Krone auf dem Haupte, das Szepter in der Rechten, das Blitzbündel in der vorgehaltenen Linken, über eine Rollwerkvolute nach rechts. Hintergrund mit zwei kleinen Bäumchen vorn und einem Kuppelturmbau links. Torartige Umrahmung; darin oben ein geflügelter Engelskopf mit Fruchtbündeln zu beiden Seiten.

[13]) David steht in voller Rüstung, das Schwert geschultert, den Goliathkopf in der herabhängenden Linken, den Kopf nach rechts gewendet auf einer Rollwerkvolute. Hintergrund Landschaft mit kleinen Bäumchen und einem Bauwerk mit Kuppelturm. Torartige Umrahmung; darin oben ein Löwenmaskaron, zu dessen Seiten Kraniche.

Spolien) erfolgte. Das Nordtor von Rusafa, dessen Kapitell- und Gebälkformen eine eingehende Besprechung erfahren, wird trotz älterer Anzeichen u. a. wegen der Anwendung des Tiefendunkelprinzips ebenfalls dem 6. Jahrhundert zugesprochen. Bei dem Martyrion, einer Verbindung von Basilika und Trikonchos, wird Sarres Hypothese, daß es die Grabkirche des hl. Sergios gewesen sei, aufgegriffen, die Verwandtschaft mit der Marienkirche in Amida betont und das Ende des 16. Jahrhunderts als Bauzeit angenommen. Die Kirche extra muros endlich geht inschriftlich auf den Ghassaniden al-Mundhir (569—82) zurück und bildet ein auffallend frühes Beispiel des Kreuzkuppeltypus, dessen Herkunft aus Armenien G. bestreitet.

Im folgenden Kapitel Seleukeia und Ktesiphon gibt Herzfeld die Geschichte dieser beiden Städte und eine Beschreibung ihrer spärlichen Überreste, der hellenistischen Stadtmauern und des Taq-i-Kisra, über dessen Masse und Proportionen er eingehende Berechnungen anstellt. Er hebt den Zusammenhang mit Palmyra hervor und bezeichnet als Erbauer Shapur I. (242—72). Im Anschluß daran untersucht H. die Ruinen von Zindan und Eski Baghdad (auf dem Wege nach Khanikin), in denen er unter Heranziehung alter Quellen Khosraus II. Residenz Dastagerd erkennt.

Der dritte Abschnitt, ebenfalls von Herzfeld, ist Baghdad gewidmet und überrascht durch eine erstaunliche Fülle historischer und topographischer Aufschlüsse. Nach einigen Worten über die vorislamische Zeit gibt H. ein treffendes Bild von der 762—66 erbauten Runden Stadt des Mansûr, deren städtebaulich äußerst interessanter Grundriß sehr geschickt rekonstruiert und zu der durch die Aufnahme von Miss Bell und O. Reuther bekannten quadratischen Anlage von Ukhaidir in Beziehung gebracht wird. Palast und Bethaus des Mansûr inmitten der Runden Stadt geben Anlaß zu einer Untersuchung über den frühen Moscheetypus. Als einziger Überrest aus diesem ersten Komplex wird der Mihrab des Djami al-Khasaki nachgewiesen, der vermutlich bei der Gründung 766 für die große Moschee gestiftet wurde und nach dem Verfall im 17. Jahrhundert für den neuen Bau Verwendung fand. Seine eigentliche Herkunft bleibt fraglich, um eine Baghdader Arbeit kann es sich jedenfalls nicht handeln.

Sodann behandelt H. die Topographie der Oststadt, zunächst die Mauern mit dem Talisman- und Wastanitor, darauf die 1235 restaurierte Khalifenmoschee, von der nur das nach Suq el Ghazl benannte Minaret erhalten blieb, die Medersen, von denen die Nizamiyeh so gut wie ganz verschwunden ist, während von der Mustansiriyeh (1233) noch bedeutende Reste stehen, ferner den Iwan der Qalaʿa (Zitadelle) und die Mausoleen Ŝheikh Karkhi, Sitteh Zubeideh (vom Anfang 13. Jahrhunderts), Shihab ed-din, Nabi Yûshâ (Prophet Josua, wohl an Stelle eines vorislamischen Heiligtums). Zusammenfassend wird dann noch der nachabbassidischen Bauten (Medresse Mirdjaniyeh und Khan Ortmah vom 14. Jahrhundert, spätere Moscheen, Bazare und Karawansereien) gedacht.

Nicht minder wertvolle Arbeit hat Herzfeld in der umfangreichen Monographie über Mosul geleistet, die er mit einer kurzen Übersicht über das vorislamische Ninive und einer Geschichte der Stadt unter den Abbassiden und Atabeken einleitet. Er erwähnt die Reste von Stadtmauern und Toren und geht dann ausführlich auf die 1172 errichtete große Moschee des Nur ed-Din ein. Die Ornamentik des alten, 1148 datierten Mihrab gibt ihm Gelegenheit zu einer längeren Auseinandersetzung mit S. Flury. Er sieht in dem Arabeskenwerk im wesentlichen eine Weiterbildung des in Samarra zur Reife gelangten abbassidischen Dekorationsstils [1]). Vom Bau selbst ist nur das südliche Schiff an der Qibla-Wand erhalten, und

[1]) Nach H.s unglücklicher Definition, die aus seinem Vorläufigen Bericht leider auch in das große Werk über die Ausgrabungen von Samarra und in andere Publikationen übernommen wurde, ist das der

H. sucht nun das Bauschema zu ergänzen, wobei er annimmt, daß die Moschee nicht flcha gedeckt, sondern gewölbt war. Eine Restaurierung erfuhr sie bereits um die Mitte des 13. Jahrhunderts; der Mihrab im Hofe ist aus der Zeit des Bedr ed-din; das große Minaret rechnet H. noch zum ersten Bau. Fast gleichzeitig entstand das der Qalaʿa. — Die große Omayden-Moschee ist nicht mehr erhalten, aber mit ihr werden das sogenannte Maksura-Minaret, vielleicht das älteste der Stadt, und das Kuppelheiligtum des Sheikh al-Shatt (früher Bibliothek?) einleuchtend in Zusammenhang gebracht. Die Mudjahid-Moschee in der südlichen Vorstadt wird identifiziert mit Khidr Iliyas (jetzt ein Neubau). Djami Nabi Djirdjis war nach H. ursprünglich ein christlicher Bau, von dem noch Umfassungsmauer und Grabraum herrühren und der dann etwa im 12. Jahrhundert neu errichtet, in späterer Zeit erweitert und restauriert wurde. — Es folgen die Bauten des Bedr ed-din Lulu, die die Schule von Mosul begründen und zu denen vielleicht auch christliche Handwerker herangezogen wurden: der Palast Qara Serai, dessen Ornamentik Sarre in einem hier eingeschobenen Kapitel eingehend erläutert und vor allem mit der gleichzeitigen dortigen Keramik in Beziehung setzt, sodann Meshhed Imâm Yahya (wiederum ein christliches Heiligengrab?), dessen Dekoration H. Anlaß zu sehr lehrreichen allgemeinen Ausführungen über die geometrische Flächengliederung und Linienführung im islamischen Ornament gibt, ferner Imâm Aun ed-din und Pandjah Ali, mit einer interessanten Inschrift aus der Mitte des 11. Jahrhunderts, zu der eine ganze Serie paläographischer Analoga herbeigezogen wird; schließlich Scheikh Fathi und unbedeutende Mausoleen, sowie vereinzelte Denkmäler in den Moscheen der Stadt. — Anschließend behandelt H. das christliche Mosul, das noch etwa ein Viertel der Bevölkerung ausmacht. Er stellt eine Liste von acht chaldäischen, zehn syrischen und fünf anderen christlichen Gotteshäusern auf, neben denen einige, wie Mar Yaqûb mit seiner bedeutenden Ikonostasis, kunsthistorisch bemerkenswert erscheinen, und lenkt die Aufmerksamkeit auf die auch von ihm nicht erforschten jüdischen Altertümer dieser Prophetenstadt.

Im nächsten Abschnitt wird von H. die Gegend von Sindjar bearbeitet, mit dem Minaret von Irbil und Mar Yaqûb in Nisibis als bedeutenderen Denkmälern, und im Anschluß daran Strzygowskis Theorie von der Bedeutung Mesopotamiens für die Entstehung der christlichen Kirchenkunst in scharfer Polemik abgelehnt. Eine kurze Beschreibung widmet er sodann den Moscheen, der Burg und dem Palast sowie einzelnen Kapitellfunden von Raqqah und schließt mit einem Kapitel über die Euphratburgen Halebiyeh (mit Toren, Grabtürmen und Kirchen), Zalubiyeh, Rahbah und Salihiyeh.

Diesem Band ist ein großer Plan der Umgebung von Baghdad beigegeben.

Im vierten Bande untersucht Sarre eingehend die Keramik im Euphrat und Tigrisgebiet. Er betrachtet kurz die Erzeugnisse der altorientalischen und hellenistischen, der parthisch-sassanidischen und spätantik-byzantinischen Periode, vor allem die unglasierte Ware mit aufgelegtem Dekor und die vielleicht von christlichen Töpfern ausgeführte Stempelkeramik. Für die islamische Zeit wird dann die Barbotinetechnik charakteristisch, neben

---

»erste« Samarra-Stil. Er unterscheidet ihrer drei; da er aber annimmt, daß sie gleichzeitig sind, hätte er sie dementsprechend mit A, B, C oder, noch besser, durch technische Schlagworte bezeichnen sollen. Fachleute wie Laien werden immer vermuten, daß von mehreren Stilen der »erste« der früheste sein muß, und das trifft in diesem Falle ganz und gar nicht zu; denn wenn die drei Dekorationsformen auch, — wie H. meinte — nebeneinander bestanden haben sollten, so sind sie doch unbedingt nacheinander erfunden, und dann hat — wie er jetzt selbst zugeben muß — ohne allen Zweifel sein »dritter«, tief geschnittener, naturalistischer, an Mschatta anschließender Stil die Priorität vor dem flach gepreßten, bereits zur Arabeske überleitenden sogen. »ersten«, an den denn auch die weitere Entwicklung des Abbassidenornaments allerorten anknüpft.

der noch Unterglasurmalerei und Sgraffitomanier vertreten sind. Als geschlossene und künstlerisch hochstehende Gruppe wird die Keramik von Raqqah behandelt.

Demselben Band sind Herzfelds Herbaraufnahmen, von Schweinfurth bestimmt, eingefügt und schließlich enthält er einen gewissenhaften allgemeinen Index für das ganze Werk, zweckmäßig in einen geographischen, einen historischen und einen technischen Teil gegliedert.

Was wir von den Anfängen und der Blüte islamischer Kunst in Mesopotamien wissen, verdanken wir in erster Linie den ergebnisreichen Forschungen der Verf., und ihre gemeinsame Publikation über die Ergebnisse der Ausgrabungen von Samarra, von der der erste Band im gleichen Verlage bereits erschienen ist, wird wie keine andere berufen sein, das von diesem Gebiete allmählich gewonnene Bild zu vervollständigen.

Ernst Kühnel.

Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters. Mit Benutzung des Päpstlichen Geheimarchivs und vieler anderen Archive bearbeitet von **Ludwig Freiherrn von Pastor**. Siebenter Band. Geschichte der Päpste im Zeitalter der katholischen Reformation und Restauration: Pius IV. (1559—1565). Achter Band: Pius V. (1566—1572). Freiburg im Breisgau 1920 Herder & Co., G. m. b. H., Verlagsbuchhandlung Berlin, Karlsruhe, Köln, München, Wien, London, St. Louis Mo. XL und 706 S.; XXXVI und 676 S.

I. Als Geschichtsbuch ungemein fesselnd und ein Kunstwerk für sich in der Bloßlegung der Fäden des vielverschlungenen Weltgetriebes, für die Kunstgeschichte weniger, für die Kunst am wenigsten ergiebig.

Der Medizäer Pius IV., der aus einem drei Monate und 21 Tage dauernden, an Ränken reichen Konklave als Papst hervorging, war am meisten der Baukunst hold. Von seinen zwei Baumeistern, dem Neapolitaner Pierro Ligorio und Sallustio Peruzzi, des Baldassare Sohn, vollendete der erstere den Belvedere und führte die Riesennische, den »Nicchione« aus, den wahrscheinlich (wie Dr. Dagobert Frey zu erweisen verspricht) Michelangelo geplant hatte. Vier Jahre dauerte der Bau, von 1561 bis 1565. Der durch den Nicchione abgeschlossene Riesenhof wurde mit Statuen geschmückt und diente der Abhaltung von Turnieren, Lanzenstechen usw. 1563 wurde die Loggia della Cosmografia des Vatikans vollendet. Giov. da Udine hat sie nach Vasaris Bericht ausgemalt; ein Beispiel gealterter Kunst. Die Maler, die für die Arbeiten in anderen Sälen des Vatikans zu Gebote standen, waren Taddeo Zuccaro und Männer seines Ranges. Verdienstvoller, namentlich im dekorativen Teil ist das zu wenig bekannte Casino di Pio IV, das der Papst in den vatikanischen Gärten erbauen ließ. Ligorio war der Baumeister, Barocci, Santidi Tito, Federigo Zuccaro waren die Maler. Der Verfasser gibt eine ausführliche Beschreibung und Würdigung dieses »schönsten Nachmittagsaufenthaltes, den die neuere Baukunst geschaffen hat« (Burckhardt). Ferner betrieb Pius mit Eifer die Befestigungsarbeiten in Ostia und an der Seeküste, an der Engelsburg und an den Toren der Stadt, sowie die Wasserleitungsbauten. Seine künstlerisch vielleicht wichtigste Tat war die Umwandlung der Diokletiansthermen in die Kirche Maria Deglangeli, weil die Ausführung Michelangelo zufiel. Gegenwärtig ist der von Michelangelo beabsichtigte Eindruck freilich zerstört; denn der von ihm geschaffene Haupteingang, der dem Eintretenden den Thermensaal in seiner ganzen Länge zeigte, wurde im 18. Jahrhundert vermauert und der Eingang an die Seite verlegt. Zu besonderem Ruhm gereicht es dem Papst,

daß er den greisen Michelangelo als obersten Bauleiter von St. Peter in seinen letzten Lebensjahren gegen Feinde und Neider nachdrücklich schützte.

II. Pius V. Der Verfasser hat eine stattliche Liste von Bildnissen dieses groß angelegten, eifrigen, aber strengen, ja harten Papstes zusammengestellt; Medaillen, Gemälde, graphische und plastische Arbeiten (S. 39/40). Während seiner sechsjährigen Regierungszeit blieben die Künstler nicht unbeschäftigt, trotzdem Pius sein wirkliches Lebensziel in der sittlichen und religiösen Erneuerung des Kirchenstaates und der Kirche erblickte. Im Vatikan bedurfte es baulicher Wiederherstellung der Sixtinischen Kapelle, deren Gewölbe bedenkliche Risse zeigten. Die Deckenmalereien wurden neu gefertigt (und restauriert). Dem appartamento Borgia wurde die Torre Pia angefügt mit drei übereinander liegenden Kapellen, der Stephanus Kapelle, deren Altarbild, die Steinigung des Schutzheiligen, Vasari malte (jetzt in der Kapelle Nikolaus V.), der Kapelle des hl. Petrus Martyr und der Michaelskapelle, die beide gleichfalls Vasari mit seinen Schülern ausmalte. Auch sonst gab es Kirchen und öffentliche Bauten zu vollenden oder zu beginnen, von den ersteren z. B. S. Maria degli Angeli und St. Peter. 1567 wurde Vasari nach Rom berufen und erhielt Wohnung im Vatikan in der Nähe der päpstlichen Gemächer. Er wachte darüber, daß von den Absichten Michel angelos nicht abgewichen wurde. Architekt von St. Peter, später auch des Gesù wurde Jacopo Vignola. Der Papst sorgte der Stadt Rom für gutes Trinkwasser durch Herstellung der Acqua Vergine. Wegen der Türkengefahr entschloß er sich gegen seine frühere Anschauung im Lauf des Pontifikats dazu, die Befestigungsanlagen der Stadt zu vollenden und zu verstärken und die Werke von Civita Vecchia, Ancona und Camerino auszubauen. Unter den von Pius beschäftigten Malern findet sich der Deutsche Bartholomaeus Spranger. Die Geschmacksrichtung des Papstes in der Kunst hat offenbar Vasari verkörpert.

F. R.

Dr. Konrad Escher: Malerei der Renaissance in Mittel- und Süditalien. 2 Bände; Handbuch der Kunstwissenschaft. (Akad. Verlagsges. »Athenaion«, Berlin-Neubabelsberg.)

Italienische Renaissancemalerei — ein Thema, das zu bearbeiten den Forscher derzeit nicht locken kann. Stofflich läßt sich aus diesem am längsten und gründlichsten beackerten Felde der gesamten Kunstwissenschaft nichts Neues mehr ziehen; heute gilt zudem das Hauptinteresse der Fachleute und des Publikums dem Mittelalter, dem Barock und dem Orient. Seit bald anderthalb Jahrzehnten ist denn auch in deutscher Sprache keine zusammenfassende Darstellung des »ausgeschöpften« Stoffes mehr erschienen. Umfassende Kenntnis der heillos weitverzweigten Spezialliteratur und genaue Vertrautheit mit den Kunstwerken selber waren die ersten Voraussetzungen, um in Burger-Brinckmanns monumentalem Handbuch diese Materie anregend zu behandeln. Der Zürcher Konrad Escher, der in der Lage war, Italien in jüngster Zeit ausgiebig zu bereisen, brachte diese Eigenschaften in reichem Maße mit; seine besondere Aufgabe bestand darin, aus der fast unübersehbaren Detailforschung Wesentliches herauszuheben, zu sichten, zu gruppieren, aus einem halben Jahrhundert internationaler Kunstforschung ein Gesamtergebnis herauszukristallisieren, — eine Arbeit, die außerordentlich viel Selbstverleugnung und Objektivität verlangte.

Escher gruppiert den Stoff in vier Kapitel. Die Auflösung der Gotik erscheint als Vorspiel zur Quattrocentokunst (Agnolo Gaddi, Spinello, Starnina, Lorenzo Monaco usw.). Das zweite Kapitel behandelt die erste Hälfte des großen Jahrhunderts: die letzten »Gotiker«,

dieWendung durch Masaccio und die Florentiner Problematiker, Domenico Veneziano, Uccello, Castagno und den Carrand-Meister. Im dritten, umfangreichsten Kapitel wird in prachtvoll ausgreifender Schilderung die Malerei in der Mitte und der zweiten Hälfte des Quattrocento dargestellt; die Umbrotoskaner Piero della Francesca, Melozzo und Signorelli leiten ein; besonders einläßlich und neuartig gruppiert werden die Florentiner behandelt, die Problematiker der Form und der Farbe (Baldovinetti, die Pollajuolo, Verrocchio, Botticini, Credi) »die Problematiker der Komposition« (Ghirlandajo und sein Kreis) und die unter dem Programm »Vergeistigung in Linie und Farbe« gruppierten Meister (Botticelli, Filippino Lippi und Piero di Cosimo); liebevoll wird die sienesische Malerei gewürdigt; zum Schlusse kommen Umbrien und die Marken dran (Foligno, Perugia, Urbino), Latium und die Abruzzen, Unteritalien und Sizilien. Das letzte Kapitel gilt der Hochrenaissance: die Schaffung der wissenschaftlichen Grundlage durch Leonardo, die übrigen Hochrenaissancemaler in Toskana, der dekorative Ausbau der Hochrenaissance durch Raffael und ihre Überwindung durch Michelangelos plastische Lösung des Konfliktproblems.

Im Gegensatz zu Venturis Tendenzen setzt sich Escher für stärkeres Betonen der Hauptmeister ein; so werden etwa eine ganze Reihe von Werken, die Venturi dem Piero della Francesca absprach, gottlob wieder für den Meister selber in Anspruch genommen. Etwas auffallend wirkt die (allerdings nur hypothetisch gegebene) Zuschreibung der »Abbandonata« im Pal. Pallavicini zu Rom an Francesco di Giorgio (während man umgekehrt bei diesem leidenschaftlichen Sienesen gerne auch noch die »Verkündigung« der Sieneser Akademie einbezogen sähe). Zu Höhepunkten der Darstellung werden die Kapitel über den großen Piero und Leonardo da Vinci. Für Eschers strenge Selbständigkeit zeugt, daß er der Modeströmung der Peruginoverachtung widersteht. Doch nicht nur in diesen Abschnitten weiß Escher Neues zu sagen, sondern auch in scheinbar uninteressanten Gebieten, wie über die Malerei in Latium und den Abruzzen, Lorenzo da Viterbo oder Antoniazzo Romano. Das Genußreichste und Persönlichste gibt Escher jedoch in den allgemeinen Charakteristiken der einzelnen Perioden und Künstlergruppen; hier findet er oft außerordentlich glückliche und treffende Formulierungen von hoher Selbständigkeit.

Die Schweizer Kunstwissenschaft ist noch heute überwiegend rein historisch eingestellt; gegen die neueren deutschen Methoden verhält man sich bei uns, um ihrer Exzesse willen, ablehnend oder zum mindesten abwartend. Escher bietet mit Glück eine Synthese der altbewährten gründlich in Akten, Urkunden und Daten fundierten Kunsthistorie mit den neuen analytischen und synthetischen Forschungsweisen. Der Hauptakzent wird auf die formale Entwicklung, auf linearen Aufbau, Raumproblem usw. gelegt, doch ohne Einseitigkeit. Ausgiebig werden kunsttheoretische Schriften der Renaissance verwertet; zu den soliden historischen Grundlagen wird Kulturhistorisches beigezogen; aus guter Kenntnis katholischer Theologie und Liturgik fließen ein paar besonders feine Bemerkungen. Ohne pedantische Einseitigkeit werden die verschiedenen Hilfswissenschaften benutzt, gescheit und hellsichtig.

Eschers Werk, das mit schweizerischer Sachlichkeit und doch mit bedeutendem Einfühlungsvermögen auf dreihundert Seiten den »alten Wein in neue Schläuche gießt«, wird auf lange Jahre hinaus das Buch über Renaissancemalerei in Mittelitalien bleiben.

Einsiedeln (Schweiz). *Linus Birchler.*

